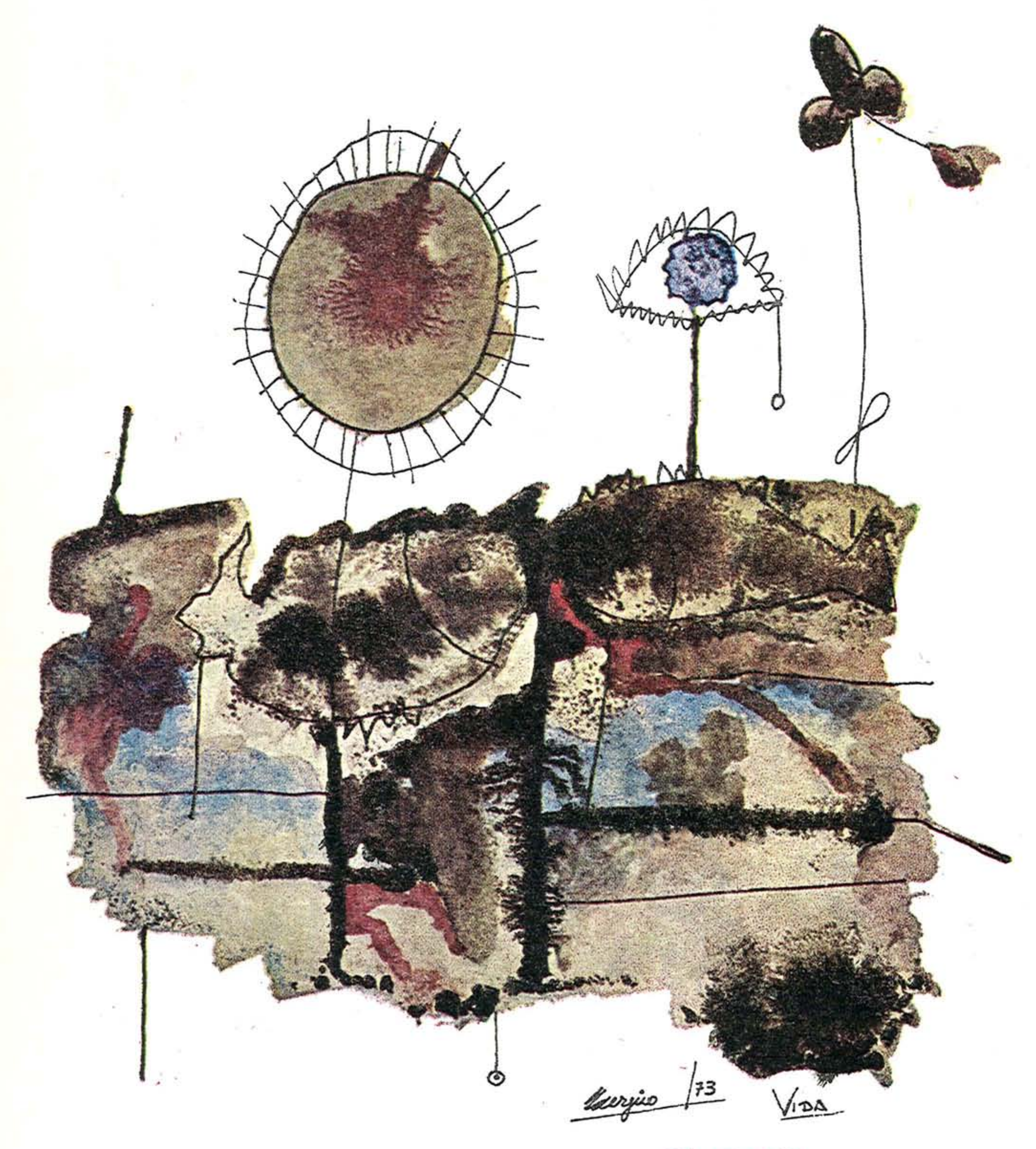
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 279
SEPTIEMBRE 1973

C U A D E R N O S
H I S P A N O -
A M E R I C A N O S

L A R E V I S T A

de

N U E S T R O

T I E M P O

en el ámbito del

M U N D O

H I S P A N I C O

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

279

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 279 (SEPTIEMBRE 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: SERGIO LOPEZ.



PABLO NERUDA (1904-1973)

Figura cumbre de la poesía en lengua castellana, de todos los tiempos y de todos los países de nuestra habla

Al asociarnos al duelo universal por su fallecimiento, «Cuadernos Hispanoamericanos» anuncia que publicará un homenaje a su memoria





Neruda, entre un grupo de escritores españoles en el Madrid de 1936

ARTE Y PENSAMIENTO

LECCION DE ISIDRO NONELL

1. AÑOS DE APRENDIZAJE. AMBIENTE Y ETAPA INICIAL

Isidro Nonell murió joven, muy joven. Nacido en 1873 y muerto en 1911, tenía tan sólo treinta y siete años de edad en el momento de su desaparición. Ello hace que lo miremos con una perspectiva ya muy lejana y que al situarlo históricamente se nos olvide que era siete años más joven que Casas y ocho tan sólo mayor que Picasso. Casas lo sobrevivió, no obstante, veintiún años, y Picasso nada menos que sesenta y dos. Incluso artistas de una promoción anterior, tales como Francisco Gimeno, Eliseo Meifren o Santiago Rusiñol —nacidos, respectivamente, en 1858, 1859 y 1861—, lo sobrevivieron: el primero, en dieciséis años; el segundo, en veintinueve, y el tercero, en veinte.

Nonell se benefició del ambiente que todos estos pintores mayores que él habían creado y tuvo, además, una notoria influencia en la eclosión del genio juvenil de Pablo Picasso. Era un hombre sencillo y enemigo de las elucubraciones intelectuales y solía repetir muy a menudo una de sus frases predilectas: «Yo pinto y nada más.» Ello no quiere decir que no se hallase al tanto de las corrientes vivas de su época. Se trataba, tan sólo, de que no quería creer que su misión consistiese en emitir teorías sobre «el sentido del arte», sino simplemente en realizar en silencio su obra. Su cultura artística, que era amplia y que se hallaba espontáneamente integrada en su propia vida, se traducía en la realización de sus lienzos, pero no en polémicas ni disquisiciones que consideraba incongruentes con su convencimiento de que un buen pintor era un hombre que dominaba un oficio y que tenía una capacidad para transfigurar unas formas, pero no un literato que debiese expresar en palabras y no en colores su concepción personal del mundo.

Nonell era apasionado y sabía que su carácter podría conducirlo a una destrucción expresionista de todas las formas. Ello se hallaba en contradicción con su convencimiento simultáneo de que en la obra de arte deben resplandecer un orden y una medida que la haga

grata no sólo a los sentidos, sino también a la inteligencia. Esta contradicción entre carácter y voluntad de expresión se debía, posiblemente, a la admiración que Nonell sentía hacia Cézanne, maestro que lo aventajaba en veinticuatro años de edad y que había comenzado a realizar su revisión constructiva del Impresionismo con anterioridad a la fecha en que Nonell dio a conocer sus primeros lienzos. Esta sugerencia del constructivismo cezanniano se quedó en eso, en simple sugerencia que indujo a Nonell a concederle suma importancia al rigor de la composición, pero no llegó a ser nunca una influencia identificable en detalles concretos. Es verdad que tanto el uno como el otro coincidieron en su sentido táctil y en su concepción un tanto escultórica de la pintura, pero ambos la convirtieron en realidad por caminos muy diferentes. Cézanne descarnaba sus figuras y las reducía a sus volúmenes esenciales que contrapesaba luego a distancias exactísimas y haciendo que el aire fluyese impasible por en medio de sus ponderados andamiajes de formas. Nonell —luego lo veremos— tallaba sus figuras a golpes secos de pincel y componía subrayando más la tactilidad carnosa de los volúmenes que los huecos —no siempre existentes— entre forma y forma.

Fuera de esta confesada admiración hacia Cézanne, no recibió Nonell ningún otro acicate de origen transpirenaico. Todo lo que fue se lo debió a Barcelona, aunque en el trasfondo de algunos de sus lienzos sean perceptibles sus entusiasmos ante Velázquez y Goya. Cabe añadir, incluso, que tan importante como todo lo que Nonell recogió para reelaborarlo en la tradición nacional distante y en la regional inmediatamente anterior, fue lo que rechazó. De ahí que sea absolutamente necesario encuadrarlo en su ambiente y resumir, de paso, su brevísima biografía.

Cuando Nonell tenía dieciséis años de edad ingresó, en 1889, en el estudio del pintor Luis Graner, de quien aprendió los primeros rudimentos de su oficio, pintando, siempre que le era posible, del natural, y figurando entre sus modelos predilectos las gitanas y los mendigos. Graner, sin ser un genio de la pintura, era un artesano honrado que conocía bien su oficio. Es de suponer, por tanto, que sus enseñanzas no hayan sido ajenas a la seguridad de factura de que dio pruebas Nonell a lo largo de su evolución. Eran aquellos los años en los que los más avanzados pintores residentes en París comenzaban —Gauguin, Van Gogh, Cézanne— a reaccionar contra el Impresionismo o luchaban por llevar hasta sus últimas consecuencias —Seurat, Signac— los supuestos de tipo teórico —mezcla óptica y toque dividido— que le habían servido de fundamento. Excluido su interés por la recuperación del rigor de las estructuras, patente en la obra de

Cézanne, nignuna de las otras investigaciones francesas parecía interesar especialmente a Nonell. A pesar de ello, se ligó con varios jóvenes artistas —Canals, Gual, Mir, Pichot— que seguían entonces con atención vigilante cuanto estaba acaeciendo en Francia. Fundaron entre todos un grupo al que le dieron el nombre de «San Martien» y que, aunque apenas tuvo actividades conjuntas, les sirvió para que aquellos artistas no se creyesen absolutamente solos en medio de la indiferencia del público.

Los días eran más bien difíciles en Barcelona para los artistas renovadores, exceptuados los «naturalistas» y los «modernistas». Nonell, a los veinte años de edad, se atrevió a exponer en 1893 en el Círculo Artístico, pero ni vendió un solo cuadro, ni consiguió tan siquiera una sola crítica. Al año siguiente repitió la experiencia en la sala Parés y el resultado fue casi tan desilusionante como en la tentativa anterior. Es inedulible, por tanto, recordar cuál era entonces en Barcelona la situación del mercado de Arte y cuáles las preferencias del público. Ello nos permitirá captar cuáles fueron los problemas graves con los que se encontró Nonell en su juventud, pero también, cómo en virtud de las nuevas orientaciones que comenzaba a tomar el gusto de los sectores más avanzados de la burguesía catalana, era casi necesario que la obra de Nonell llegase a ser, no sólo aceptada, sino exaltada y buscada más tarde con verdadero entusiasmo. Ello llegó a suceder, en efecto, pero Nonell tuvo la desgracia de que, debido a su muerte temprana, tan sólo durante el último año de su vida pudo gozar, de una manera casi tumultuosa, las mieles del triunfo.

La exposición que comenzó a convertir a Nonell en un ídolo entre sus conciudadanos, fue la última de su vida, la que celebró en el «Fayans Catalá», en 1910, pero la situación era todavía muy otra en 1893 y 1894, y de ahí la incomprensión que tanto mortificó al gran artista en aquellos años.

Barcelona era, posiblemente, en el último decenio del siglo pasado la ciudad más próspera de España. Era, además, la única en la que había una clase media lo suficientemente acomodada para que se la pueda considerar, sin cometer una exageración, como una auténtica alta burguesía. Industriales, comerciantes y abundantes miembros de todas las profesiones liberales comenzaban a llenar allí con sus tímidas adquisiciones un hueco importante. La incipiente revolución industrial y el auge del comercio con América los había enriquecido, y ellos quisieron conscientemente que su dinero sirviese también para facilitarles el disfrute y posesión de obras de arte, tal como acaecía ya en el resto de Europa.

La situación era entonces para los artistas más azarosa que en la Edad Media —cuando el mecenazgo estaba reservado a la Iglesia— o que en la moderna —cuando lo ejercían los reyes y los grandes del mundo—, ya que, tras la Revolución francesa, dicho «privilegio» había pasado a ser en Europa patrimonio casi exclusivo de la alta burguesía.

Es evidente que ningún artista, por muy grandes que sean su vocación y la calidad de sus obras, puede consagrarse de lleno a su vocación si no aparece quien las adquiera a precios lo suficientemente remuneradores para que no se vea obligado a cambiar de trabajo. En España, debido a nuestro atraso económico, esa posibilidad de mecenazgo y de promoción que correspondió en el siglo XIX a la burguesía y a las corporaciones profesionales resultó, exceptuada la ciudad Condal, bastante alicorta. En Barcelona, en cambio, había ya entonces no sólo coleccionistas, sino también marchantes que se inspiraban en su actuación en los de París y que aconsejaban a sus clientes respecto a las adquisiciones más oportunas. El mercado y el clima existían, por tanto. Más importante todavía es que también existía ya el buen gusto entre los adquirentes, aunque no quepa desconocer que, exceptuada una minoría reducidísima, era éste marcadamente tradicional.

En el mismo año 1894, en que presentó Nonell la segunda de sus exposiciones juveniles recién recordadas, fallecieron los dos grandes paisajistas catalanes que habían sido más admirados y más entrañablemente queridos durante el siglo XIX por sus coterráneos. Eran Martí y Alsina, nacido en 1826, y Vayreda, nacido en 1834. Ambos vendían bien su obra entre las clases adineradas y disfrutaban, por añadidura, de notable audiencia popular. Martí y Alsina había sido el verdadero creador del paisajismo catalán de la pasada centuria, tanto del campesino como del urbano. Pintaba estudiando directamente la naturaleza y luchando por superar todo condicionamiento académico. En dicho aspecto, su importancia en Cataluña fue similar a la de Carlos Haes en Castilla. Hizo, además, algo más importante que formar discípulos, ya que los muchos que tuvo prosiguieron en libertad su camino y no abdicaron su personalidad ante la del maestro.

Joaquín Vayreda era diecisiete años más joven que Martí y Alsina y pertenecía, por tanto, a la generación siguiente, a la que se dio a conocer hacia 1868. Fue ésta la antecesora inmediata de la generación de la de Casas y Nonell, cuya promoción central —la de Casas— hizo sus primeras armas pictóricas alrededor de 1888, en tanto la última —la de Nonell— las hizo entre cinco y nueve años más

tarde. No puede decirse que Vayreda, el reinventor catalán de la luz y de la suavidad de la égloga garcilasiana, fuese en realidad un discípulo de Martí y Alsina, aunque se hubiese dejado influir por él durante su primera época. Durante su estancia en Francia asimiló Vayreda el espíritu de la escuela de Barbizón, pero sus paisajes envueltos en luces cernidas seguían siendo las de Olot, incluso cuando los realizaba en el Midi y no en Cataluña. El encantamiento que sus exteriores calmos y horizontales producen es inefable y se comprende, por tanto, perfectamente, el amor con el que sus coterráneos admiraron su obra que consideraban como íntimamente suya. La mayor desgracia que pudo acontecer a estos coleccionistas fue que Vayreda murió joven y pintó escasas obras. Tuvieron que contentarse, por tanto, las más de las veces, con adquirir las de sus seguidores y no sólo las de los más dignos, tales como Berga Boix, Domenge o Galwey García, sino también las de los más adocenados continuadores de la llamada «Escuela de Olot», un tanto convencionales, dulzones y faltos de inquietud. Es verdad que ni Vayreda ni Berga Boix fueron culpables de los futuros desafueros de la «escuela», pero esta inocencia no evitó que el ambiente volviera a enrarecerse tras el soplo de libertad y tras el naturalismo no realista que entre ambos y Martí y Alsina habían aclimatado en los mismos años en que había comenzado a afianzarse la recuperación cultural y económica de Cataluña. Estos paisajistas y Eliseo Meifrén, intensamente luminista, eran los preferidos por los alementos menos innovadores de la burguesía. Verdad era que había otros coleccionistas que eran tan poco partidarios de toda innovación, que ni tan siquiera aceptaban a estos paisajistas y preferían el realismo fotográfico y las pinturas con carácter documental o la factura espontánea y el cromatismo ponderado de Manuel Rodríguez Codola, pintor cuyo realismo tenía mucho de «ilustrativo», pero que era, por otra parte, un excelente profesor y un crítico de arte clarividente que se atrevería a publicar poco más tarde, en *La Vanguardia,* en 1897, el primer artículo dedicado a la pintura del joven Picasso.

Había, además, una minoría más avanzada que aceptaba con verdadero entusiasmo un arte que encajaba por entero dentro del espíritu de la época —todo el que podría acogerse a la rúbrica del «modernismo»—, pero que no podía empezar a conmoverse todavía ante una pintura ascética, apretada y broncamente tallada, como la de Francisco Gimeno, quien había cumplido ya los treinta y tres años en el momento en que hizo Nonell su primera exposición, pero que era totalmente ignorado en aquel entonces, a pesar de que había dado ya a conocer algunos de los paisajes angulosos, blancuzcos, ocre-

cinos y llenos de nervio, que estaba realizando desde seis años antes en Torroella de Montgrí. Los modernistas disfrutaban, en cambio, del favor de esa minoría brevísima, aunque le inspirasen bastantes recelos al grueso de la burguesía local.

En la aceptación minoritaria, es verdad, pero también apasionadamente intensa del Modernismo, pudieron influir varios factores. Uno de ellos, que es el que más frecuentemente se olvida, es que algunos de los precursores mundiales de ese movimiento eran catalanes y vivían y trabajaban en Barcelona, en donde vendían sin excesivos apuros sus obras. Eran hombres como Eduardo Masdéu (1837-1902), sutilmente ornamental; Alejo Clapes (1850-1920), expresionista exacerbado en algunos lienzos, pero dueño en otros de una factura abreviada y de un luminismo intenso, típicamente premodernista, o José María Tamburini (1856-1932), inventor de vagas escenas delicadamente sensuales.

El Modernismo —o el premodernismo— era ponderadamente equilibrado y gracioso de línea, un poquitillo llameante a veces con un espíritu incipiente de gótico flamígero, pero exceptuadas, tal vez, algunas geniales innovaciones de Gaudí, sin extremosidades excesivas. Todas esas características habían sido —y también el color ponderado, limpio y aplicadamente ordenado— las habituales en la pintura catalana de mayor aceptación durante siglos y siglos. En realidad, el modernismo fue un movimiento catalán y no tan sólo en arquitectura, sino también en pintura. Antonio Gaudí había nacido en 1852 y adquirió en muy temprana edad una conciencia bastante precisa de lo que aspiraba a realizar. Así se explica que ya en 1878, contando veintiséis años, en esa edad crítica que Ortega y Gasset consideraba como la de las grandes premoniciones, hubiese realizado nada menos que la «Casa Vicens», en la calle Carolinas, de Barcelona, con la que un nuevo estilo, que todavía carecía entonces de nombre, imponía su impetuosa presencia en Europa. El movimiento era tan catalán que tardaría todavía tres lustros enteros en hacer una aparición digna más allá de los Pirineos y en adquirir una configuración paralela en la Casa Tassel, alzada por Víctor Horta en la rue Turin, de Bruselas, entre 1892 y 1893. A este respecto, cabe señalar además que la «Casa Vicens», a pesar de ser quince años anterior, nos parece, en el partido que Gaudí sacó de la expresividad de los materiales, en la ornamentación perfectamente integrada en el ritmo de los volúmenes, e incluso en sus chimeneas y miradores prismáticos y altamente coloridos, mucho más «avanzada» que su equivalente belga, bastante más calma, e incluso «clásica», en el predominio de los ritmos verticales y horizontales.

Gaudí había encontrado en el conde de Güell, un mecenas lo suficientemente clarividente, y ello contribuyó a que el «modernismo» arquitectónico —anterior, repetimos, en más de tres lustros al del resto de Europa— fuese aceptado sin excesivas reticencias por la reducida minoría que podía en Barcelona hacer construir edificios que respondiesen a la nueva mentalidad y comprar cuadros que, además de ser igualmente «modernos», no resultasen «desagradables» ni por su temática ni por su cromatismo y factura. Uno de los pintores modernistas anteriormente citados —Alejo Clapés— había nacido un par de años antes que Gaudí —en 1850— y había colaborado con el gran arquitecto pintando varios murales para sus edificios más ambiciosos, entre los que destacaba —según afirmación de las personas que todavía lo recuerdan— el titulado «La Atlántida», al que dio fin en el palacio Güell de Barcelona en 1888 y que ya no existe desde hace varios decenios.

El modernismo pictórico de choque que conquistaría más perceptiblemente a la alta burguesía barcelonesa no sería, no obstante, el de esta generación de Gaudí y de Clapés, sino el de la siguiente, a cuya primera promoción pertenece Santiago Rusiñol, a la segunda Ramón Casas y a la tercera Isidro Nonell. Fue incluso precisamente durante una exposición conjunta de los dos primeros, celebrada en 1890 en la sala Parés, cuando el público empezó a denominar «modernista» a aquella manera de pintar que le parecía muy nueva —lo era en efecto—, pero que le resultaba, no obstante, asequible. Ambos artistas eran, a pesar de su juventud —Rusiñol tenía entonces veintinueve años y Casas veinticuatro— bastante conocidos en aquel entonces. Al primero se le mimaba, no tan sólo a causa de sus pinturas juveniles, sino también como escritor enjundioso y muy apegado a la realidad catalana. Sus primeros paisajes habían tenido resonancias olotianas, pero pronto se entusiasmó, durante una breve estancia en París, con la pintura de Whistler. Realizó entonces sus deliciosos cuadros de armonías grisáceas, en los que al equilibrio cromático vigorosamente diluido de Whistler se unía un intimismo enternecido escasamente efectista en su espontaneidad contenida. Este Rusiñol que abrió con Casas «la era modernista», antecedente de la novecentista, en 1890, era de lectura fácil y poseía —no cabe duda de ello— calidad suficiente. No cabe extrañarse, por tanto, de que el público más avanzado lo acogiese con entusiasmo ni de que dos años más tarde auspiciase su inventiva cuando organizó en 1892 en Sitges su primera «Fiesta modernista», pero ni tan siquiera llegase a enterarse, en cambio, de la existencia de la obra de Nonell.

Casas acababa de pasar ocho intensos años en París, en donde en 1882 —contando tan sólo dieciséis años de edad— había tenido acceso con éxito al salón oficial, en el que había expuesto un autorretrato que no pasó inadvertido, no sólo por su calidad, sino por lo «típico» que resultaba el traje barriobajero madrileño con el que se había disfrazado el imberbe pintor. En esa obra primeriza había en Casas influencias bastante viejas, relacionables en su «realismo a la moderna» con Fortuny y con Caba, y otras más recientes, entre las que destacaban la de Manet, con su «españolismo» de pandereta, y las de Carriere, Whistler y Degas. Cuando en 1890 expuso en Barcelona en la sala Parés, estas influencias eran perceptibles como un eco lejano y lo mismo acaecía con la de Toulouse Lautrec, más patente, a veces, en la temática que en la factura. Es digno de señalar, no obstante, que tanto la paleta grisáceo whistleriana como un cierto ambiente lautreciano que caracterizaron a la pintura de Nonell en su período inicial, los asimiló a través de esta exposición conjunta de Casas y Rusiñol, pero no en virtud de un estudio directo del maestro inglés o del francés.

A esto —a Casas y a Rusiñol— era a lo más que la burguesía catalana podía llegar en pintura en 1893. Las obras que presentó Nonell en el Círculo Artístico, eran de gama predominantemente gris y matizada como las de Whistler, Rusiñol y Casas, pero sin el neorromanticismo edulcorado y delicuescente del primero y sin la amabilidad de grafismo y factura de los dos segundos. Su temática era humilde, vulgar, sin espectacularidades y sin esas concesiones a una sensualidad decadente que constituían el «secreto» de Whistler, y también sin esa gracilidad elegante con la que Casas entonaba ya entonces el negro de un ropaje femenino lumínicamente transfigurado sobre un fondo blanco. En líneas generales, lo que Nonell hacía era ya, en ciertos aspectos, áspero, y no tomaba las suficientes precauciones para disfrazar esa aspereza inadmisible todavía en aquellos años en Barcelona.

Ante el fracaso, lo primero que Nonell comprendió fue que tenía que trabajar y estudiar en serio. Había intentado ingresar anteriormente en la escuela oficial, pero lo había hecho sin esforzarse demasiado en la preparación de los exámenes. En 1893 los preparó mucho más cuidadosamente, se plegó al gusto del tribunal y logró obtener su plaza en la Lonja. Entre sus compañeros de estudios figuraban sus antiguos amigos Mir y Canals, ambos decididos como Nonell a seguir su propio camino y a entrar en posesión de unos conocimientos técnico-académicos que les sirviesen a ayudarles a dominar su oficio para ser luego verdaderamente libres en cuanto

artistas no limitados por una insuficiencia de conocimientos instrumentales. Nonell alternaba sus clases con la realización de su obra. Aquella su primera etapa era cada vez menos vacilante y más suya. Las figuras representadas tendían a abandonar en cada nuevo cuadro más oropeles y a ser de una sencillez casi primigenia. Nonell creaba además un bien logrado clima de misterio y sus pobres seres, humildes olvidados en el banquete del mundo, producían la impresión de hallarse como perdidos o de concentrarse siempre en un problema único que no sabían cómo comunicarnos.

Estas nuevas cualidades eran ya perceptibles en la exposición de 1894 en la sala Parés. Los elementos ornamentales del modernismo —que en Nonell podían haber parecido el año anterior inauténticos, debido a su coordinación con los de tipo patético— iban cediendo calmamente el paso a una expresividad más en consonancia con su carácter. Lo mismo acaecía con la gama y los grises de origen francés, recibidos a través de la incitación modernista de Casas. Comenzaron también a ser sustituidos poco a poco por las dominantes ocres, de más intensa raigambre hispánica. Nonell parecía en vías de renunciar a la gracilidad exterior, aunque no a un empaque y a una dignidad que serían compatibles en él durante dos o tres años con el más violento de los expresionismos. El joven artista ponía así fin, tras haber agotado sus posibilidades aurorales, a su primera etapa pictórica. Esta aceleración del proceso pudo deberse al presentimiento de una crisis interior que había empezado a conmoverlo en 1895 —último año de su primera etapa— y que estallaría con total violencia de fondo —aunque no tanto de forma— en 1896.

2. LA ETAPA PATETICA

Lo que le sucedió a Nonell poco después de haber cumplido los veintitrés años fue algo que le acaeció también a una edad similar a bastantes seres humanos, en especial a muchos grandes artistas. Fue algo así como si el pintor hubiese sentido de repente el deseo de ponerse en contacto con todo el dolor del mundo y de apurar el cáliz hasta las heces. Podía tener la impresión de que su pintura —por muy auténtica y muy sobria que hubiese sido hasta entonces— no calaba hasta la última entraña de la soledad y el abandono del hombre. Tenía —era una necesidad interior— que enfrentarse con los casos-límite y convertir así en obra de arte una congoja que podría, en otro caso, esterilizarlo. Terminó para ello primero sus estudios, ya que para él —tal como antes adelantamos— era absolutamente nece-

sario que una posible inseguridad en su dominio de oficio no le pusiese ninguna traba a su voluntad de expresarse en desnudez esencial, y se encerró a continuación en 1896, en el poblado de Caldas de Bohí, en la provincia de Lérida, en donde realizó los dibujos y los lienzos más alucinantes de toda su evolución. El Nonell anterior —el que había iniciado su educación estudiando el naturalismo de Graner y había aceptado luego una pequeña parte del modernismo de Casas—, tenía algo de precursor de la pintura social contemporánea y se interesaba por los ambientes corroídos por la lepra urbana y por los pobres y los desamparados, pero no todavía por la plasmación pictórica de lo integralmente absurdo. En Bohí, Nonell pintó varios lienzos en los que tomó como modelos a los enfermos mentales y a todos los tarados del pueblo y también una infinidad de dibujos de idéntica temática, que utilizó luego, a manera de bocetos, para interpretaciones posteriores. En su deseo de expresividad intensa, subrayaba con una línea muy precisa y unida, pero ondulante y escasamente reiterante, los contornos de sus figuras. Era algo así como un último eco del arabesco modernista, transfigurado y cambiado de signo. En el interior de cada forma prefería las tintas planas, herméticamente ceñidas por el dibujo áspero, y abandonó transitoriamente las pinceladas nerviosas de su etapa anterior. En esta segunda etapa, Nonell no había renunciado todavía enteramente a los grises civilizados del modernismo, pero los integraba en un proceso contrario, lo mismo que al arabesco. Las dominantes cromáticas preferidas en esta requisitoria eran el amarillo y el rojo de teja amortiguado, pero ambos podían interpenetrarse con unos grises caleados que se volvían tan primitivos y tan bárbaros como ellos mismos. Aquello era el mundo de «La España negra», de Emile Verhaeren y de Darío de Regoyos, pero con un par de años de anticipación y con un dramatismo mucho más hiriente.

Rafael Benet ha llamado justamente la atención sobre «la voluntad de repulsión» que caracteriza a estos lienzos y sobre la posibilidad de que el hecho de que muchos de ellos los haya realizado luego en Barcelona y París, pero no en Bohí, es lo que le ha dado esa «emoción de distancia» que los hace todavía más alucinantes. Esta segunda etapa de Nonell, que podría ser denominada patética, constituye una condena de algo que considera que es radicalmente absurdo que exista, pero que existe a pesar de ello. Podría añadirse que es una rebelión contra el dolor de quienes no han hecho nada para merecerlo, y de ahí que llegue a alcanzar una grandiosidad de tragedia griega, aunque no hubiese sido éste el propósito de Nonell, sino más bien traducir en obra de arte su generosidad juvenil y su asombro ante



Dibujo (1907)



Perfil (1901)

una realidad natural que no podía integrar dentro de su concepto del mundo.

En 1897, con la serie de «Los cretinos de Bohí» a medio pintar, Nonell lió sus bártulos y se marchó por primera vez a París, con el propósito de abrirse camino en un clima que consideraba más propicio para sus afanes de fidelidad a su propio quehacer. Recién llegado, participó en la XV Exposición de Pintores Expresionistas y Simbolistas. El envío de Nonell no pasó inadvertido y preparó el camino para la exposición que al año siguiente realizó en enero, conjuntamente con Ricardo Canals en «Le barc de la Boutteville». El éxito de crítica fue notable. Ello ratificó en Nonell su fe en su propia obra, y más todavía el hecho de que el marchante Ambroise Vollar se interesase por su labor y le propusiese que expusiese al año siguiente en su propia galería. De momento, y para mejor preparar su próxima exposición, regresó a Barcelona lleno de entusiasmo y decidido a no dejarse seducir por los cantos de sirena del conformismo burgués. Recién llegado se integró con sus amigos Canals, Casagemas, Casas, Manolo, Picasso, Pichot, Regoyos, etc., en el grupo de artistas y escritores que se reunían en la cervecería-cabaret Els Quatre Gats. Esta entrega a una semibohemia, cosa comprensible en un muchacho de veinticuatro años, no le hizo desatender su trabajo, sino que le sirvió más bien de descanso en las horas de asueto. No tengo la impresión de que este paso de Nonell por Els Quatre Gast, haya influido de una manera perceptible en su obra, pero como se trataba de una institución que le proporcionó bastantes momentos de alegría, podemos extendernos durante un instante sobre el espíritu de aquel curioso local.

La idea de inaugurar una cervecería que sirviese de lugar de reunión de artistas y críticos la había concebido Roméu, pintor entonces retirado que logró convertirla en realidad en 1897. Se hallaba emplazada en el casco antiguo de Barcelona, en un edificio neogótico conocido con el nombre de «Casa Carreras». El amplio local tenía restaurante, taberna y sala de representaciones para marionetas y sombras chinescas. Figuraban entre los asiduos a la cervecería Utrillo, director de la sala de espectáculos; Rusiñol, Casas y Picasso, que contaba en el momento de la inauguración tan sólo dieciséis años, y que acababa de ingresar en la escuela de la Lonja. Vista retrospectivamente, la importancia de «Els Quatre Gats», así como la de las «gatadas» o bromas a las que eran muy aficionados los artistas que lo frecuentaban asiduamente, no parece excesiva. Se trataba de una especie de bohemia dorada, y ninguno de los pintores o literatos que consumía allí gran parte de sus horas, padeció nunca una verda-

dera miseria. Es, en cambio, enorme el interés de «Els Quatre Gats» como símbolo de una época y como lugar de confluencia de un grupo de vidas destinadas a encarrilarse luego por muy diferentes caminos. Allí realizó Picasso algunos de sus primeros dibujos, entre ellos, uno que debería servir de anuncio de la cervecería (en el que se explicaba «Es-Serveix-Beure-y-Menjar-a-Totes-Hores. Carrer de Montesión. Pere Romeu-4Gats») en el que aparecían Roméu, Rocarol, Fombona, Soto, Sabartés y el propio Picasso.

Nonell disfrutó de aquel ambiente, pero con mesura, En el año 1898 había otro tema que lo conmovía más que el intercambio de ideas con sus compañeros. Era la guerra de Cuba, la injusticia de la agresión norteamericana y el dolor de los repatriados, que eran tan inocentes como los cretinos de Bohí y que lo conmocionaban con idéntica intensidad. Nonell tenía que regresar a París para preparar su próxima exposición, pero lo hizo entre vacilaciones, tanto íntimas como plásticas. Abroise Vollard no sólo le había ofrecido una sala para que expusiese en ella en 1899, año en el que, en efecto, Nonell se instaló de nuevo en París, con el propósito de quedarse allí para siempre, sino que le pidió que pintase, además, una abundante serie de lienzos para los fondos de su galería. Las nuevas obras no tenían la misma unidad de intención y temática que las del año anterior. Por de pronto siguió pintando Nonell cretinos y tarados, recuerdo de su experiencia en Bohí, pero no quiso volver a exponer ese tipo de obras. Al mismo tiempo pintó la serie espléndida de «Los repatriados de la guerra de Cuba», que fue la que expuso en Vollard, pero alternó ambos tipos de obras durante ese año y el siguiente, con unos magníficos estudios de gitanas, pintados, parece ser, muchos de ellos sobre sus propios dibujos y no directamente del natural, así como la colección de retratos blancos de «Julia», su modelo preferido en aquel momento de crisis. La factura y la intención de estas gitanas, aunque también patéticas, eran diferentes de la de los cretinos y de la de los repatriados, y constituían ya un anticipo de las características de la etapa siguiente. Cabe distinguir por tanto, varias maneras coetáneas durante el decurso de la «etapa patética», pero no contradictorias, sino más bien complementarias.

La exposición de los repatriados no tuvo en París el éxito que había tenido la de los cretinos. Nonell, desilusionado, pero seguro de lo que tenía que hacer, decidió regresar a Barcelona y seguir pintando en soledad, sin hacerle una sola concesión a nada ni a nadie.

La serie de los repatriados no era inferior a la de los cretinos. ¿Por qué, entonces, la crítica y los visitantes exaltaron en París la primera en 1898 y vieron con indiferencia la segunda un año más

tarde? Me temo que hubo dos razones para ello y que ninguna de ellas tenía nada que ver con la valía de aquellas pinturas.

Nonell vivía literalmente el dolor de España y el de unos hombres que habían sido sacrificados en una guerra para la que no teníamos la debida preparación. El heroismo suplió en parte la falta de unos buques y un armamento adecuados, pero de nada sirve el valor cuando los hombres son arrojados inermes contra el muro de una técnica más eficaz en su capacidad de destrucción y cuando el alcance de los cañones de los pobres barquichuelos que tiene de su parte la justicia, es menor —mucho menor— que el de los que han instalado en sus acorazados los agresores. España —por no tener nada entonces— no tenía ni tan siquiera una agencia de noticias que pudiese decirle al mundo la verdad sobre la voladura del «Maine» y sobre los afanes anexionistas de los Estados Unidos, convertidos en realidad —a pesar de que se presentaban como «libertadores»— con la ocupación colonialista de Puerto Rico, las islas Filipinas y Guam. Nonell hubiera podido —es verdad— haber convulsionado a sus repatriados de Cuba con la misma garra acusatoria y con la misma hosquedad agresiva que demostró poseer con extremada pujanza cuando pintó a los cretinos de Bohí, pero lo venció la ternura y procuró, lo mismo en sus dibujos que en sus pinturas sobre un tema tan entrañable, elevarse hasta una paradigmática serenidad. Los derrotados de Cuba eran hombres que lo habían dado todo a cambio de nada, y Nonell sentía hacia ellos no sólo un inmenso amor, sino también un respeto infinito. Por eso no fue ni agrio, ni se rebeló, al pintarlos, contra Dios o contra el destino o contra cualquier posible responsable de aquella tragedia.

El resultado de esta grandeza de planteamiento y de esta posición digna y austeramente patriótica, no podía ser lo que de verdad complaciese a los franceses, si era un español quien se lo ofrecía. Lo que ellos esperaban era la España de pandereta o la España truculenta —mejor todavía lo segundo que lo primero, porque resulta más desmelenado y sabe más a barbarie y primitivismo— pero no una España equilibrada y austera en su derrota. Era inevitable que «aquello» causase indiferencia por tanto, ya que la serenidad y la medida, cuando se manifiesta sin literatura entre los no franceses, no suele ser algo que agrade especialmente a París. Menos todavía podía complacer a una sociedad insuficientemente informada sobre lo acaecido, que se patentizase sin oropeles la grandeza humana de los derrotados, y que se afirmase un patriotismo español no adobado con la sangre rojo de teja de los fusilamientos de la Moncloa, sino sencillo y sin trompetas heroicas.

Ante este fracaso, todavía más injusto que lo había sido seis años antes el primero de Barcelona, decidió Nonell encerrarse ya para siempre en España y seguir pintando entre los suyos, en un ambiente en el que la incomprensión era, tal vez, todavía mayor, pero no por motivos exteriores a la pintura. Tenía además en Barcelona unos cuantos escasos amigos en quienes podía confiar en cierta medida y con los que intercambiaba proyectos e incitaciones. La única amarra que no rompió entonces con París, fue la que lo ligaba al salón de los Independientes, en el que siguió exponiendo todos los años hasta su muerte.

Los últimos aciertos de la etapa patética —hasta 1901— se caracterizaron por una extensión de las gamas cromáticas, aunque con una matización que ponía frenos de amortiguamiento compuesto a su antigua intensidad casi primaria. Así los ocres no lo eran enteramente y tampoco los amarillos o los marrones, atravesados por huidizas tonalidades sumergidas que intensificaban su vibración. Menos lo eran los verdes y azules, con resonancias broncíneas los primeros y con un trasfondo de negros resonadores los segundos.

Algo parecido acaecía con la factura, que tenía un aire más espontáneo que en los inicios de la etapa, pero que era en realidad todavía más elaborada que entonces. Baste, como ejemplo, recordar que en 1897 ó 1898, los suelos y las fachadas podían, en una obra como «Grupo de pobres», en la que palpita la herencia de Bohí, consistir en un salpicado de breves toques ocrecinos, amarillentos y anaranjados, interpenetrados con gran densidad de materia y con una rugosidad similar a la de la cal arañada o a la de la arena encolada. Esta manera de destacar sobre un fondo tan denso a las figuras arrebujadas, demostraba, sin duda, un encomiable dominio de la factura, pero producía también una sensación de virtuosismo que Nonell —cuando era, precisamente, más «virtuoso» que nunca— eliminó sin piedad en las obras finales de la etapa patética y durante la totalidad de su trascendental etapa ulterior.

3. LA ETAPA MONUMENTAL

La nueva etapa se extiende desde 1901 hasta 1907. No se si es oportuno llamarle la de las gitanas —aunque durante ella abundasen más que nunca— ya que las gitanas las había habido antes y las siguió habiendo después en la pintura de Nonell. Tampoco sé si el nombre de «época azul» es el que mejor le conviene en el aspecto cromático, ya que entraña un peligro de confusión con la etapa sincrónica de Picasso, a pesar de que el Picasso azul lo era casi

enteramente, en tanto el Nonell azul lo fue dentro de equilibradísimas soluciones de compromiso y no siempre en todos sus lienzos. Puesto a elegir entre ambos nombres, considero más idóneo el segundo, pero preferiría sustituirlo por el de «etapa monumental», en atención a la manera como el maestro catalán tallaba literalmente la forma con sus breves toques nerviosos y secos.

La susodicha etapa, la más trascendental de Nonell, no era en realidad azul, sino azulenca, y se caracterizaba todavía más por la factura que por el color. A este respecto quisiera destacar una sagaz afirmación de Benet, en la que nos recuerda que Nonell se adentró durante ella «en un camino angustiado, sin posible esperanza de redención». Creo que, en principio, tiene razón Benet y que también la tenía Rafols cuando vio en ella la culminación de la entrega de Nonell a las «flores de la pobreza, del idiotismo y del vicio». Todo ello —repito— me parece verdad, pero no enteramente. Nonell sabía que la redención del dolor era, de momento, imposible, pero intentó luchar contra esa imposibilidad por medio de la ternura. Sin esta ternura de Nonell —sobre la que volveré más adelante— carecería de sentido esta etapa. Ya en los inicios de la misma —en la terrible figura femenina de perfil, que pintó en 1901 y en la que Nonell renunció, al intensificar sus contornos, al trazo caligráfico y prefirió hacer patente una nueva expresividad mediante un deslizamiento de pinceladas sinuosas y largas— había una especie de asombro enternecido en la manera de tratar el rostro herido por el abotagamiento y por el hastío. El paso entrecruzado de otras pinceladas más hoscas, emborronaba en el traje la tersura de la forma, pero hacía emerger, al mismo tiempo, de manera muy palpable, la tactilidad del relieve. El retrato imaginario es —no cabe duda— violento y convulsivo, pero hay también una gran piedad en la manera de hacer visible en medio del tedio un abandono sin salvación y un fatalismo desilusionado.

A medida que la etapa monumental se iba consolidando, se dieron en ella cambios muy ponderados y nada bruscos en la organización del volumen y en el color, pero no desapareció la ternura, sino que, a pesar de sus confluencias ocasionales con el sarcasmo, se hizo día a día más evidente. Por de pronto —y ello constituye una prueba de maestría tan arriesgada como difícil— desapareció en los nuevos lienzos todo lo que todavía quedaba en ellos de contraposición acerbadamente contrastante entre fondo y figuras. La figura parecía ahora, en su monumentalidad, empotrarse unas veces en el fondo que la completaba y ser otras una especie de condensación de las tensiones del mismo. Lo que, desde el punto de vista estrictamente

pictórico, preocupaba más a Nonell en aquellos años de plenitud, era la organización de un espacio, pero no estudiando para ello un juego de relaciones y de huecos-aire entre forma y forma, sino reconvirtiendo todas las tensiones en la densidad de una figura central que servía de centro ordenador para un despliegue espacialista muy unido que se prolongaba hasta los cuatro lados del soporte, sin que ningún elemento accesorio nos distrajese de la fluidez de su marea casi uniforme.

El arabesco, con ecos de un Daumier reducido a sus ritmos esenciales, seguía interviniendo en el sostenimiento de la tectónica de la obra y —más todavía— en el de la expresividad de la misma. Semejante arabesco era el que con su progresiva renuncia a las largas ondulaciones, mejor le convenía a la dominante azulenca o verdosa y un tanto distante que predominaba en muchos de los lienzos de esta «etapa monumental». Nonell no había sido —ni volvería a serlo— nunca tan gran colorista como en aquel entonces, por muy intenso que pudiese parecernos el color de las dos etapas anteriores o muy variado el de la siguiente. Los azules de Prusia no eran excluyentes —ni tampoco programáticos, como acaecía a veces con los de Picasso en su investigación coetánea—, sino que se fundían o se ocultaban entre blancos o entre tierras y pardos, adquiriendo toda suerte de matizaciones, degradaciones y multitonalizaciones. El gran colorista —el que en vez de yuxtaponer en chirriante contiguidad los colores primarios, sacaba todos los registros imaginables a la contrastación sutil y a la multitonalización inacabable de los binarios y de los terciarios y convertía en «compuesto» al azul de Prusia— era en aquellos años Nonell y no ninguno de los exaltados que parecían creer que la expresividad del color consistía en renunciar al refinamiento y en imponer las más espectaculares disonancias.

La consistencia de la materia, facilitaba la abundancia de tonalidades sumergidas. Ello hacía más natural la manera de embeber con un escalonamiento en profundidad unos colores en otros y coadyuvaba además a que bajo la última capa de pigmento se insinuasen trazos o pequeñas comas sumergidas que dotaban de inusitada consistencia a cada superficie. La ternura —último legado de su superación del intimismo— se beneficiaba de esta manera de elaborar la obra en superposiciones encabalgadas y se traslucía en el gesto hondo y como absorbido de algún rostro femenino o en esa manera tan nonelliana de envolver a la figura sobre ella misma, a manera de un rebujo compacto en ordenación concéntrica y contrapesada.

En esta tercera etapa de la evolución de Nonell, llama especialmente la atención una fusión casi milagrosa entre la antes aludida

ternura y la necesidad irrenunciable de cada elemento. Podría incluso creerse que Nonell captaba tipicidades, pero una visión más profunda nos permite recordar que la gitana es un ser humano concreto —no un arquetipo— y que el artista se esforzó por penetrar dentro de su problema. Para lograr ese acercamiento a seres y cosas, en el que algunos otros artistas han triunfado igualmente, no se valió Nonell de ningún recurso efectista. Su pintura era, más que nunca durante la etapa monumental, pura pintura, equilibrio perfecto de composición, armonía cromática y ejecución. La ordenación tendía a ser concéntrica, pero con las ondulaciones necesarias para que resultase flexible en todo momento. La forma compacta, presentada en el centro del lienzo, solía ofrecer una ligera torsión que dinamizaba todo el espacio envolvente. Las pinceladas eran largas, pastosas y entrecruzadas. Más importante todavía que esta tactilidad era el ritmo que se imponía en cada masa cromática, gracias a la yuxtaposición paralela de todas las pinceladas que conjuntamente la orgnizaban. Otra marea de pinceladas igualmente paralelas entre sí, pero no a las anteriores, y con un tipo diferente de multitonalización, podía en contraste levísimo vivificar otra mancha. La factura se convertía así y de una manera que nos parece tan espontánea como la vida misma en compañera inseparable del color y la forma.

Siempre ha sido difícil saber en dónde yace el misterio del auténtico arte, pero parece oportuno aceptar que estas grandes innovaciones de la etapa monumental, aunque no expliquen, tal vez, el origen del misterio, pueden servir, al menos, de sustentáculo para su manifestación. No era ni podía ser invariable en sus procedimientos Nonell, sino que adaptó su manera especialísima a las necesidades expresivas de cada lienzo concreto. A causa de ello, cada obra —y no sólo en esta tercera etapa, sino en todas las suyas— nos permite captar hasta qué punto el pintor se ha planteado en ella un nuevo problema, cuya solución era todavía posiblemente imprevisible en el momento en que la iniciaba. Así, por ejemplo, le sucedió que en un retrato de una muchacha joven necesitó aclarar el color y encrespar el toque. Esas pinceladas más movidas eran el correlato de esa vida todavía en sus comienzos que la obra quería captar. Lo mismo acaecía con ese color optimista y enternecidamente tratado, que no se sabía si había sido inspirado por el ser humano que sirvió de modelo al lienzo o elegido como racionalmente insustituible a causa de su expresividad diferencial. También en las armonías cromáticas innovaba en aquel entonces Nonell y no vaciló en alzar una figura en infinita sinfonía de azules sobre un fondo verde, ni en amortiguar los toques rojizos que

empleaba para contrastación de las entonaciones distantes, de gama más fría.

La máxima delicia de la etapa monumental la constituyen, posiblemente, en lo que a la factura respecta, esas matizaciones sumergidas, esos toques largos y más densos bajo la marea de la superficie cromática final. Por debajo del grosor del empaste, siempre consistente, pero nunca excesivo, adquiere así la superficie cromática una segunda consistencia en profundidad. Se trataba de un procedimiento inédito para dotar de suculencia las últimas capas cromáticas. No acudió, por tanto, Nonell al sistema de las fisuras, sino que prefirió otro más sutil, más envuelto en sí mismo, más fundido en una unidad de materia sin desgarraduras, pero con profundidad de paisaje submarino en un mundo de algas infinitamente veladas y cautivamente inmóviles. Con la invención de esta factura personal y sutil, demostró una vez más Nonell que el arte de la época que se avecinaba necesitaba entrar en posesión de su propio lenguaje. El logró dárselo en íntima consonancia con las misivas que deseaba expresar, pero no detuvo en ese momento arquetípico su evolución, sino que siguió innovando e inició así una cuarta etapa igualmente modélica.

4. LA ETAPA GOZOSA

Las diferencias externas entre la nueva época y la anterior son más bien escasas en factura y temática, pero enormes en la posición de Nonell ante la vida. Se trata de una época llena de gozo, en la que el pintor parece haberse puesto de acuerdo consigo mismo y con el mundo que lo rodea. No fueron, por tanto, motivaciones plásticas las que condicionaron un aclaramiento de la paleta, sino más bien una capacidad de aceptación del orden del mundo, lo que obligó a Nonell a utilizar carmines y rosas o verdosos entreverados con ocres rojizos en muchos de sus nuevos lienzos.

No es demasiado fácil precisar con exactitud el momento en que comenzó para Nonell esta nueva manera de ver la realidad, pero no cabe duda de que en 1906 sucedió algo en la vida del artista que lo obligó a renunciar casi por completo a la representación de sordideces dolorosas e hirientes y a desentenderse de hacer aflorar en sus lienzos sus preocupaciones sociales. En atención a su dominante cromática, se ha denominado a este período último de la evolución pictórica de Nonell la «época rosa», pero lo que en realidad la define no es esta entonación predominante —que no pasa de ser un medio, entre otros muchos, pero no un fin en sí mismo—, sino una dulzura nada ñoña, un

gozo irrefrenable ante la delicadeza de un «eterno femenino» con juventud y con misterio y la pura presentación de unos objetos humildes que, sin necesidad de ningún «embellecimiento» de tipo romántico, nos seducen con la delicia finamente coloreada de su sola existencia.

Esta nueva toma de posición de Nonell es tan diferente de la de la etapa monumental como la de esta última lo fue de la de la patética. En aquel primer acercamiento al dolor, a la miseria y a la imbecilidad, Nonell tomaba partido contra una degeneración de la vida que ni podía comprender ni era capaz de aceptar. Sus cuadros eran, a causa de ello, una requisitoria en la que la temática fundamentaba sin necesidad de aditamentos la acusación. Nonell sabía que el mundo estaba mal hecho y nos arrojaba su verdad a la cara, igual que si estuviese empuñando un látigo para obligarnos a comprenderla. En la etapa siguiente —la monumental— Nonell se hallaba inmerso en «la estética del feísmo», pero ya no empuña un látigo, sino que se limita a comunicarnos una realidad dolorosa y a dejar que fuésemos nosotros mismos quienes sacásemos nuestras propias conclusiones, posiblemente desilusionadas.

«La estética del feísmo» era de larga tradición en España. Nonell hacía, igual que Velázquez en sus enanos o que Carreño de Miranda en sus monstruas desnudas, una perfecta diferenciación entre «fealdad» del objeto representado y «perfección» o «hermosura» de su representación o de su transfiguración pictórica. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que esa convulsión que el dolor, la lepra del alma o la condena sarcástica pueden causar en el espectador —y más todavía en el pintor que realiza la obra— se avienen bien con ciertos estados de ánimo, pero son necesariamente perturbadores en otros en los que el artista desea elevarse hasta un amor no polémico y hasta la luz y comunicar luego una sensación calma de plenitud y de superación. Esa segunda postura —que es la que hizo posibles los mosaicos de San Apolinar in Classe de Rávena o la Anunciación de Fra Angélico— es tan válida como la denuncia ante la iniquidad o el ataque enconado contra el conjunto de la existencia. La verdad es que cada artista que sea en su obra fiel a su propio ser puede realizar en cada momento de su vida —o durante la totalidad de la misma, si su manera de valorar cuanto acaece en el universo no sufre cambios demasiado pronunciados— un determinado tipo de obras en las que predomine la repulsa o la aceptación. Con el público sucede lo mismo y, según sea la manera de valorar de cada espectador en cada momento de su vida, se dejara éste seducir más o menos fácilmente

por un lienzo gozoso de Ticiano o Matisse o por una desgarradura feroz de Much o de Bacon.

En todas estas preferencias —tanto en las de los propios artistas como en las del público— lo que de verdad condiciona la elección no es la calidad, sino algo que está más allá del arte y que implica en su aceptación o en su repulsa la totalidad del concepto del mundo. Lo que sí cabe es que el espectador seleccione luego dentro de sus preferencias aquellas obras en las que además de estos valores relacionados con su intuición del mundo o con un determinado tipo de sensibilidad, se den también otros de tipo histórico y de tipo estrictamente plástico. Es, entre los primeros, el más indispensable la adecuación al espíritu de la época, y lo son entre los segundos —en pintura— los relacionados con la composición, la factura y el cromatismo, indisolublemente ligados todos ellos en la selección de aquellas características de «estilo» que sean las más adecuadas en cada caso concreto para que el pintor pueda expresar con eficacia aquello exactamente que deseaba comunicarnos. Esta adecuación de una manera de componer, de seleccionar el color y de aplicar el pigmento sobre el soporte, a aquello que el pintor desea comunicarnos, explica el hecho de que cuando el artista evoluciona y mira al mundo de otra manera, no sólo elige temas diferentes, sino que los trate también diferentemente y le dé preferencia a unos ritmos, unos colores y unos empastes que habían sido hasta entonces inusitados en él.

Nonell —debido a acontecimientos relacionados con su vida privada y con una mayor convivencia con personas con quienes podía dialogar y degustar una intimidad libre de segundas intenciones— comenzó a ver el mundo con una luminosidad y con unos afanes de pureza intemporal que había conocido hasta entonces en una medida muy limitada. Su universo se hizo durante ese último cuatrienio de su vida literalmente más claro y tuvo además la alegría de que su felicidad íntima se viese acompañada, desde un año antes del de su temprana muerte, por el reconocimiento de la calidad de su obra.

En 1910 celebró Nonell su gran exposición en el Fayans Catalá, y los elogios fueron unánimes. Este triunfo constituyó una reparación, y cabe suponer que en este aspecto sirviese para compensarlo de algunas injusticias anteriores, pero lo recibió dentro de ese clima de serenidad que había alcanzado tres años antes y que constituía —mucho más que todo posible acontecimiento público— la fuente secreta de su gozo y de su aceptación de la vida.

A lo largo de los cuatro años que duró la etapa gozosa, pintó Nonell dos tipos principales de obras: figuras femeninas y bodego-

nes. Entre las primeras es la más admirada el *Retrato de Julia la Xata,* fechado en 1908 y conservado en el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela de Barcelona. La captación del volumen la logró en esta obra mediante pinceladas efervescentes e interpenetradas, que hacían que por entre los marrones ponderadamente tostados y los rosas variadísimos a través de los que los ropajes se fundían encabalgados con las carnaciones, asomasen breves trasfondos verdosos, azulencos o marfileños. El fondo, con pinceladas menos nerviosas y zonas de mancha desdibujada, fusionaba en un aura azulenca la luminosidad antiefectista de rosas y sepias. La única contrastación, extraña negrura paradójicamente luminosa, la ofrecía el cabello corto de Julia, bajo el que resaltaban con una mayor ternura lírica sus ojos medio cerrados y su cuarto de perfil desvaído en una luz pálida que subrayaba por igual la infantilidad y el empaque absorto. Una pintura así constituye una insuperable lección de armonía, pero no creo que le resultase inferior la *Noia recolzada,* también de 1908, obra en la que la dominante rosácea se hallaba tan interpenetrada con la herencia azulenca, que tan sólo la novedad del clima nos permite apercibirnos que también allí nos estaba comunicando su secreto un Nonell diferente y más humano.

El azul de Prusia se prestaba para la requisitoria expresionista. El rosa raspado era, en cambio, más apto en Nonell para la invención plástica de un ambiente ideal, traspasado de armonía y lirismo. La pincelada dividida y curvilínea, pero susceptible en su no insistencia para producir la impresión de querer escaparse del lienzo, aumentaba esa sugerencia de fragancia alada y un tanto misteriosa que caracteriza a las grandes creaciones de esta última plenitud de Nonell.

La piel femenina es, en la etapa gozosa, luz que se irise, igual que un mosaico bizantino, y que nos parece, incluso, reflejada, a pesar de la opacidad del soporte. Todo se vuelve leve y sutil en estas figuras, pero Nonell no podía dejar de ser en sus hermosos momentos de alegría interior, un hombre austero que tenía que seguir realizando alguna vez pura pintura en la que la temática fuese neutral y en la que los valores tectónicos fuesen preponderantes. Eso lo realizó con plena conciencia de sus objetivos en la serie espléndida de sus bodegones de 1910 y 1911. No hay en ellos influencias directas de Chardin, sino ese clima de presencia impasible de lo real, ese orden compositivo intemporalmente inmóvil, en el que el maestro francés, era insuperable, pero que resultaba en él compatible —lo mismo que en Nonell— con un dinamismo tenso de las correspondencias entre forma y forma y con la expresividad libre del color y del

trazo. En estos bodegones actuaba Nonell con la misma libertad de dicción que cualquier pintor abstracto de nuestros días y, aunque no temía ni tan siquiera la utilización ocasional de colores intensos y contrastantemente enfrentados, tendía a hacer resaltar siempre con toda evidencia la unidad entre cada forma y su color insustituible. Dichos bodegones, para mejor subrayar su estructura, incorporaban con suma parquedad sus diversos elementos y eran antibarrocos en dicho aspecto, pero semejante esquematismo, unido a la condensación de la forma, hacía más profunda su expresividad autosuficiente. Había además en algunos de estos bodegones un principio de ansiedad que nos permite suponer que el equilibrio de la «época gozosa» tenía también, posiblemente, sus altibajos, aunque toda depresión acabase por reabsorberse en una intermitente exaltación de la luz que era, al mismo tiempo, un signo o un síntoma de la renovada capacidad de perdón y de comprensión a la que había accedido Nonell en aquel entonces.

En el momento cumbre de la construcción de sus bodegones contrapesados y de su eternización de las pieles garcilasianamente irisadas, Nonell se hallaba en la plenitud de su genio. Fue entonces, a los treinta y siete años de su edad, cuando la muerte le impidió seguir comunicándonos su gozo recién alcanzado. Su vida fue un ejemplo de evolución paralela, en la que a medida que el hombre se iba purificando y abriéndose a un amor sin fronteras iba haciéndose simultáneamente más aérea y transparente su obra y más difusamente invasora su luz.

Muchos de sus mayores y las muchedumbres enfrentadas de sus herederos siguieron pintando durante lustros y lustros y aprendiendo en Nonell una lección de densidad de factura y de liberación de los valores estrictamente pictóricos, independientes, pero no incompatibles con los de cualquier otro orden. No cabe decir, a pesar de ello, que dejase discípulos directos, aunque cabría discernir ecos suyos, incluso en sus estrictos coetáneos. Así acaece, por ejemplo, en Xavier Gosé y en Ramón Pichot, artistas de vida corta, nacidos ambos en el mismo año que Nonell y muerto el primero en 1913 y el segundo en 1925. Entre los adelantados de la siguiente generación, fue Picasso quien mejor reelaboró su lección, pero no, tampoco, en calidad de discípulo, sino porque halló en Nonell una incitación para plantearse algunos de los problemas que comenzó a resolver en sus etapas anteriores a 1906 y sobre los que volvería —sin olvidar nunca el espíritu de libertad que caracterizó a ambos— a lo largo de toda su vida.

Semejante capacidad de incitación es más eficaz que toda formación escolar directa. Esta última la da —y esa es su modesta,

pero insustituible misión— la Academia. La primera, en cambio, es patrimonio de los inventores de nuevas formas o de nuevas maneras. Nonell ocupa entre ellos un lugar de excepción, no sólo en cuanto redescubridor de la imbecilidad y la locura como material para una obra de auténtico arte, que era al mismo tiempo un grito de dolor y una proclama, sino también en su calidad de intérprete afable de un mundo claro y sencillo, cuya armonía nos comunicó con transparencia purísima. Es posible —no cabe desconocerlo— que ese «orden del mundo» que Nonell convirtió en pura delicia luminosa y cromática en sus últimas obras, no fuese, tal vez —tras la ansiedad y el sarcasmo— el de la totalidad de la realidad, pero era, al menos, el de su propia vida y el de su propia pintura, reflejo fiel esta última del equilibrio que conquistó esforzadamente durante los años finales de su aleccionadora existencia.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID

BENAVENTE, PUNTO Y CONTRAPUNTO DE LA GENERACION DEL 98

1. JACINTO BENAVENTE Y LA GENERACION DEL 98

Al estudiar la literatura española del siglo XX y comenzar este estudio por el de la labor de la Generación del 98, con la que se iniciaron las letras españolas de nuestro tiempo, se suele separar a Jacinto Benavente (1866-1956), como si, a pesar de su edad, no perteneciera a ella; como si él y los escritores del 98, que son de la misma edad, Miguel de Unamuno (1864-1936), Angel Ganivet (1865-1898) y Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), que con él forman el grupo más viejo de esa generación, no pertenecieran al mismo mundo literario por su estética y sensibilidad; y Benavente fuera, como otro escritor de estos mismos años, el novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), un simple realista o naturalista rezagado que sobreviviera en un mundo artístico completamente distinto, en el que se había ya superado esa estética y sensibilidad.

Es, sin embargo, un grave error disociar a Benavente de sus compañeros de generación, pues el dramaturgo madrileño pertenece completamente a ella; unas veces, como *punto* de la nueva estética simbolista, que se enseñoreó de las letras españolas en la vuelta del siglo, y otras, como *contrapunto* de esa misma estética, representando en estos casos una nueva versión del realismo, cuando éste había desaparecido ya de las letras de los otros países de Europa, pero aun en este arte de contrapunto, de realismo rezagado decimonono, nunca es Benavente compañero del arte realista de Blasco Ibáñez.

No se pueden entender los primeros pasos de la literatura española de este siglo sin tener presente la existencia de un punto y contrapunto literario en ella: la presencia de escritores, como Jacinto Benavente, que marchan unas veces al compás y ritmo de sus compañeros de generación y otras veces se distancian de ellos, quedando rezagados, pero, como veremos en el caso de Benavente, es en las obras de punto y no en las de contrapunto en las que, al expresar el espíritu y la sensibilidad de la época, logró sus obras maestras; y por otra parte, en las realistas no es un simple rezagado, sino un innovador significativo dentro de la literatura española.

Hasta ahora la mayor parte de la crítica adversa al arte dramático de Benavente ha tenido a la vista más sus obras de contrapunto ge-

neracional que aquellas en que se incorporó a las corrientes de la época, del llamado modernismo en la literatura española. La crítica adversa se ha dirigido más a sus obras de rezagado realista, es decir, a sus *comedias psicológicas* o a las de *sátira social* de la vida española o internacional. La sombra de este aspecto de la labor dramática de Benavente ha proyectado un aire de manzanillo sobre el resto de su producción y ha impedido ver claramente los méritos de sus creaciones originales, inspiradas unas veces en una estética simbolista, como la farsa *Los intereses creados* (1907), el *teatro infantil*, el *teatro de fantasía* y el *teatro de gran espectáculo*, y otras en formas aún más novedosas, como las del *análisis de la subconciencia*, y con ella de *la personalidad*, que trató en *La malquerida* (1913), en la que se acercó a la obra dramática de Unamuno, que era el dramaturgo español más preocupado y ocupado con los problemas complejos de la personalidad.

Benavente es en una y otra estéticas, en la de simbolista y en la de rezagado realista, un dramaturgo de singular originalidad y mérito: en el teatro en que lleva el mismo punto de su generación, de acuerdo con el arte simbolista, porque creó en él una serie de formas dramáticas totalmente nuevas en el teatro español, como la *farsa simbolista*, el *teatro infantil*, el *teatro de fantasía* y el *teatro de gran espectáculo;* y en el de contrapunto, en el que representa la última forma, ya rezagada del realismo español, porque le dio aun a ese realismo un nuevo tono, ambiente, temática y lenguaje del que andaba muy necesitado, librándolo del romanticismo en el que el realismo español había vivido encadenado desde la época de la *alta comedia* de López de Ayala y Tamayo y Baus. El realismo español de la segunda mitad del siglo XIX pareció librarse en un momento de la tutela que tenía sobre el romanticismo, y este momento fue en la época de la revolución septembrina de 1868, en que Enrique Gaspar, con su *comedia social*, y Eusebio Blasco, con su *comedia proverbio*, trataron de darle un nuevo rumbo a la escena española en el tono, sensibilidad y temática, pero la Restauración, que extendió su influencia a todas las formas de la vida social española, entre ellas el teatro, frustró totalmente este rumbo, dándole al teatro español un tono de seudorromanticismo todavía más alzado.

2. EL GRUPO MAS VIEJO DE LA GENERACION DEL 98: UNAMUNO, VALLE-INCLAN Y BENAVENTE

Los cuatro escritores más viejos de la Generación del 98, Miguel de Unamuno (1864-1936), Angel Ganivet (1865-1898), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) y Jacinto Benavente (1866-1954), nacidos los

cuatro en la década del 60 al 70 del pasado siglo, entraron en la literatura española en la última década de ese siglo, cuando se dejaban sentir en las letras hispánicas las corrientes vivificadoras del simbolismo, superador del realismo positivista y sociológico; con la particularidad de que estas corrientes incluso afectaron a la producción literaria de los escritores realistas y naturalistas, los cuales tendieron, en este momento de la vuelta de siglo, a un realismo simbolista.

Estos cuatro escritores de la nueva generación hicieron sus primeros pasos literarios en el simbolismo, en el que se inspiraron la mayor parte de sus obras: el ensayo *En torno al casticismo* (1895) y la novela *Paz en la guerra* (1897), de Miguel de Unamuno; *La conquista del reino de Maya* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), ambas novelas de Angel Ganivet, y su ensayo *Idearío español* (1897); la colección de cuentos incluidos en *Femeninas* (1897), de Valle-Inclán, y las obras breves incluidas en el *Teatro fantástico* (1892), de Jacinto Benavente.

Benavente se separó muy pronto, sin embargo, de ese camino y de esa estética, probablemente decepcionado por la falta de éxito teatral comercial que habían tenido estas breves obras simbolistas, y cambiando de rumbo, se lanzó a la composición de un teatro realista; mientras sus compañeros de generación, salvo Ganivet, que murió justamente en el aciago año de 1898 que da nombre a la generación, no sólo no se desviaron del camino que habían emprendido, sino que continuaron en él con mayor entusiasmo en busca de nuevos horizontes literarios y de nuevas perspectivas artísticas.

Por eso, mientras Unamuno y Valle-Inclán llevaban, cada uno con su paso, el punto y compás de la nueva estética y sensibilidad, Benavente, después de llevarlo por breve tiempo en los momentos iniciales de su carrera literaria, perdió ese punto y tomó el contrapunto de sus compañeros del 98. Pero se debe advertir que no siempre llevó Benavente este contrapunto; pues, como veremos al analizar cuidadosamente su obra, el simbolismo reaparecerá constantemente en su producción dramática, como si estuviera muy arraigado en su alma, por ser quizá el arte en que se formó en su juventud, y en una de esas ocasiones inspiró su obra maestra, la farsa *Los intereses creados* (1907).

Pero, en realidad, al volver Benavente de vez en cuando al arte simbolista tampoco llevaba el compás de sus compañeros de generación, pues volvía a él cuando ellos habían iniciado otro punto artístico, hacia las corrientes de la *vanguardia europea* de este tiempo. De este modo se volvía a producir una desarmonía en el punto y compás de estos tres escritores (Unamuno, Valle-Inclán y Benavente), y de nuevo el dramaturgo madrileño quedaba rezagado en el arte, volvía a llevar ahora un contrapunto simbolista, cuando esta estética agonizaba ya en

la obra de sus compañeros, pues por estos años de la *anteguerra* compuso Valle-Inclán sus primeras obras que miraban ya hacia un incipiente expresionismo, las *Comedias bárbaras* (1907-1908), y Unamuno era un claro precursor del expresionismo europeo en su novela *Niebla* (1914). Sólo por un momento hubo por estos años un destello en la obra benaventiana de un nuevo arte, en *La malquerida* (1913), su drama más hondo de la personalidad, de las turbias pasiones que la mueven y del mundo oscuro de la subconciencia.

Esta falta de coordinación del punto y compás benaventiano con el que llevaban sus compañeros de generación, tanto de su misma edad (Unamuno y Valle-Inclán), como los más jóvenes, nacidos en la década siguiente, del 70 al 80 del pasado siglo (Pío Baroja, Azorín, Antonio Machado, Manuel Machado, etc.), se percibe de nuevo al analizar el arte dramático benaventiano del período de *entreguerras;* pues mientras Benavente abandona el viejo realismo, para entregarse de nuevo a varias formas de su arte dramático simbolista *(teatro infantil* y *teatro de fantasía),* en un momento en que esta estética había sido ya superada en la literatura general europea, Unamuno y Valle-Inclán llevaban a cabo una honda revolución estética en la literatura española, más el segundo que el primero, sobre todo en el teatro, inspirándose en un arte expresionista que produjo entonces los *esperpentos, los melodramas para marionetas, los autos para siluetas, la farsa y la tragicomedia expresionistas* de Valle-Inclán.

3. HUMANISMO RENOVADOR NOVECENTISTA Y REFORMISMO CONSERVADOR BENAVENTIANO

La diferencia más honda que separa a Benavente de sus compañeros de generación noventaiochista no procede de simples problemas estéticos, del tono general de la obra, de su técnica o de su temática, sino del papel que él y sus compañeros generacionales le asignan a la literatura y con ella al escritor dentro de la cultura de un país determinado, en este caso de España.

Los hombres más viejos del 98, Unamuno y Ganivet, se formaron en el estudio de la filosofía, cuyas preocupaciones habían despertado en España los krausistas; y por eso se acercaron siempre con un espíritu filosófico, metafísico, a todos los problemas de la cultura, cualquiera que fuera su naturaleza y condición, desde los políticos a los literarios. Fruto de estas preocupaciones fueron *En torno al casticismo* (1895), de Unamuno, e *Ideario español* (1897), de Angel Ganivet. Estos dos escritores, preocupados en ambas obras del carácter eterno de España y del estado de él en el presente, discutieron públi-

camente sus puntos de vista sobre ese carácter eterno español, un tanto desvirtuado en la sociedad burguesa del siglo XIX.

Tanto Unamuno como Ganivet creían que la literatura formaba parte de las humanidades, las cuales estaban, a su vez, presididas por la Filosofía. Los don eran humanistas de formación y visión, y esta condición se proyectó sobre cuanto hicieron y escribieron. Valle-Inclán procedía de un mundo distinto. No venía de la filosofía, sino de las bellas artes, de las que consideraba a la literatura como una de ellas. Pero también para él la filosofía, que no sólo era una actividad intelectual, sino más bien intuitiva y sentimental, formaba parte de esas bellas artes. En *La lámpara maravillosa* (1916) formuló Valle-Inclán todo un tratado de simbolismo artístico en el que están hermanadas literatura, filosofía, mitología y bellas artes.

Estos tres escritores, así como también los más jóvenes de la misma generación (Azorín, Baroja, los dos Machado, etc.), creyeron que el escritor era el humanista por excelencia: el ser más capaz de formar y desarrollar la cultura de su pueblo y sacar a España del marasmo intelectual y espiritual en que se encontraba y adonde la había llevado la Restauración, pues el escritor disponía de más armas que el filósofo, ya que contaba con el poder de un *Prometeo,* de un semidiós, de crear con su ficción seres que tenían su propia vida, y contaba con más medios que el político, pues podía llegar a lo más hondo del espíritu humano adonde no puede llegar aquél.

Su humanismo, más espíritu que erudición, les llevó a ser polígrafos con el afán de expresarse en todos los géneros literarios y también con el propósito de renovar esos géneros, en su forma y contenido. Estos esfuerzos son constantes en Unamuno y Valle-Inclán, pues Ganivet murió desgraciadamente a poco de empezar su carrera literaria, en 1898. Ya en la época de anteguerra, más en la novela Unamuno, y Valle-Inclán más en el teatro, revelaron estos afanes renovadores de los géneros literarios, éste en las *Comedias bárbaras* (1908-1909) y aquél en *Niebla* (1914).

La tendencia a convertirse en un dramaturgo profesional, comercial, le hizo abandonar a Benavente el camino del simbolismo por el que había hecho sus primeros pasos en el arte dramático y emprender una nueva marcha por el del realismo, en el que llegó a triunfar plenamente, pero, como ya hemos indicado, sus obras maestras no pertenecen al realismo, sino que representan, cada una de distinto modo, un noble esfuerzo por superarlo, dejándose llevar unas veces hacia alturas de más amplios vuelos, en la farsa *Los intereses creados* (1907), y descendiendo otras a los misterios tenebrosos de la subconciencia para encontrar las turbias pasiones, como en *La malquerida* (1913).

Pese a su profesionalismo, tuvo siempre Benavente una aspiración a la renovación artística del teatro español, inspirada en el simbolismo, que había sido su amor juvenil en las letras. Fruto de este amor fue el *Teatro experimental*, creado, poco después de su triunfo en *Los intereses creados*, en el Conservatorio de Madrid, del que él era el presidente y el joven Ramón Gómez de la Serna el vicepresidente. Y como veremos al estudiar las formas dramáticas concretas del teatro de Benavente, este afán comenzó a expresarse de nuevo en su teatro a partir del estreno de *La noche del sábado* (1903) y animará las formas más originales de su teatro: la *comedia intimista*, la *comedia de fantasía*, el *teatro infantil*, la *comedia de gran espectáculo*, la *farsa simbolista* y el *drama de la personalidad*.

Su humanismo, siempre vivo y alerta, les impidió a los tres y también a los más jóvenes de esa generación (Pío Baroja, Antonio y Manuel Machado, Azorín, etc.) no caer en el profesionalismo, sino que se mantuvieron a lo largo de su carrera literaria en una actitud de *amateurs* o de *dilettantis*, en el mejor sentido de la palabra, que es la condición que el crítico italiano Rajna considera como la más característica de las nuevas generaciones europeas que iniciaron sus pasos en las letras en la vuelta de este siglo. Y éste fue el peligro en que cayó Benavente, que terminó por ser un dramaturgo profesional, después de haber visto que no se representaban sus piezas breves inspiradas en un arte simbolista, recogidas en el volumen de *Teatro fantástico* (1892); y ya profesionalizado, la mayor parte de sus esfuerzos, aunque no los mejores, se orientaron a emplear las fórmulas y formas dramáticas que él había inventado en el rezagado teatro realista; pero, como veremos, siempre conservó vivo su amor por el antiguo simbolismo, que será una de las fuentes de la renovación de su teatro.

Las preocupaciones humanísticas de Unamuno y de Valle-Inclán les llevaron a criticar la sociedad de su tiempo en sus bases fundamentales; a presentar no la temática, sino la problemática del hombre individual y del hombre social; y a tener siempre una actitud más metafísica que sociológica ante esta problemática. En Benavente, por el contrario, la crítica toma un sentido puramente sociológico en las comedias de estética realista, sea de ambiente urbano o rural; e incluso en las simbolistas, estos problemas se presentan de una manera más universal, pero con carácter soluble, remediable, como lo podemos ver en *Los intereses creados* (1907), y no como algo irremediable, metido en las entrañas del alma humana, de la del individuo y de la sociedad, como vemos en las *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán, y en *Fedra*, de Unamuno, ya en el período de *anteguerra*.

Benavente fue también un contrapunto de sus compañeros de generación, de Miguel de Unamuno y de Valle-Inclán, en sus ideas políticas. Unamuno y Valle-Inclán fueron, llevados de su humanismo filosófico, dos rebeldes permanentes: Unamuno fue primero vasquista, luego socialista, más tarde liberal republicano, para terminar criticando a la República, y Valle-Inclán manifestó primero sus simpatías de hidalgo por el tradicionalismo carlista y terminó por expresar sus inclinaciones por el socialismo y la República. Los dos, lo mismo en sus años mozos que en los últimos de su vida, fueron rebeldes intelectuales y sociales, críticos de las formas establecidas, de las políticas y de las literarias y de las formas sociales fundamentales.

Por el contrario, Benavente era, como lo habían sido los realistas de la segunda mitad del siglo XIX, desde Alarcón a Valera, de Pérez Galdós a la Pardo Bazán, un gran admirador de la sociedad burguesa europea, y con ella de la española, y de sus formas sociales y políticas. En políticas de partido se dejó llevar Benavente por el maurismo, cuando éste apareció como una forma de conservadurismo reformista que buscaba a la autenticidad de la sociedad española y traía este espíritu a ciertos sectores de la juventud de España, a principios del siglo XX. Y este conservadurismo reformista es el que expresó Benavente a lo largo de su carrera literaria de dramaturgo.

Este conservadurismo social corre paralelo en su labor de dramaturgo a su conservadurismo artístico. Benavente, lo mismo en la comedia realista, sea de sátira social nacional o internacional o en la de análisis psicológico, que en las varias formas de su teatro simbolista da por buenos y firmes los fundamentos de la sociedad, tanto los individuales como los colectivos, aspirando sólo a que sean auténticos, y por eso, por socavarlos, combate la mentira, la hipocresía, los falsos valores sociales que pretenden darnos gato por liebre.

Benavente, firme creyente en la sociología, en el valor humano de las formas sociales de la Europa y España burguesas de su tiempo, fue el dramaturgo por excelencia del realismo español, librado ya de los elementos románticos que lo desnaturalizaban en el teatro de Echegaray y de su escuela y aun en los dramas de tesis de Pérez Galdós, que suponían una realidad forzada, deformada, para servir a sus tesis. Y fue también el creador de un teatro simbolista que nos dio una serie de formas dramáticas de singular belleza, como la *farsa simbolista*, el *teatro de fantasía*, el *teatro infantil*, el *teatro de gran espectáculo* y algunas formas nuevas del *teatro de la vida íntima*, en que nos presenta un mundo de singular belleza, despojado, sin embargo, de los elementos del viejo romanticismo.

4. EL NOVEDOSO REALISMO BENAVENTIANO

Las piezas breves de su *Teatro fantástico* (1892), inspiradas en una estética simbolista, no llegaron a las tablas. Por eso las primeras aportaciones del arte dramático benaventiano al teatro español significaron una nueva o nuevas formas del teatro realista: el de fino análisis psicológico, en *El nido ajeno* (1894), la primera de sus obras representadas; y de sátira de la vida social del Madrid de fines de siglo, en *Gente conocida* (1897) y *La comida de las fieras* (1898). Tanto en la primera como en las dos siguientes, Benavente se esforzaba en darle al teatro español un auténtico realismo y, de acuerdo con ese sincero carácter realista, un tono medio, despojando a sus personajes, fábula y ambiente del tono alzado y grandilocuente que perduraba en las tablas españolas desde el romanticismo.

Pero esta novedad en el tono y en la temática no procedía, como afirma Díez Canedo, del propósito de acercar al teatro español de la vuelta de siglo al europeo de este tiempo, aunque éste pueda ser uno de los motivos, pero no el exclusivo ni el dominante, pues el principal efecto del teatro benaventiano fue el de volver al teatro español a una de sus tradiciones dramáticas que procedían del *teatro neoclásico* y, singularmente, la *comedia moratiniana* del siglo XVIII.

Debe recibirse por eso, con la mayor reserva, la afirmación de Díez Canedo, uno de los críticos más autorizados del teatro español del siglo XX, de que la principal novedad que trajo Benavente a este teatro fue *un tono europeo:* «Su éxito ante el público, iniciado en 1896 con *Gente conocida* y afirmado en 1901 con *Sacrificios,* en 1903 con *La noche del sábado* y *El dragón de fuego,* llegó a su cumbre con *Los malhechores del bien,* en 1905. Benavente traía, en efecto, al teatro español otro tono, el *tono europeo,* emancipado del romanticismo, conocedor de los grandes autores contemporáneos (así los franceses Donnay, Lavedan, Porto-Riche, Maeterlinck, como los preferidos por otros públicos, Ibsen, Pinero, D'Annunzio y hasta el mismo Shaw); sus comedias primeras ponen en escena gentes distintas de las usuales en nuestras farsas.»

Pero el tono menor y la temática benaventiana, aunque tenían como una de sus fuentes esa comedia europea de que nos habla Díez Canedo, procedían, sin embargo, de una tradición dramática ya vieja en el teatro español, pues se remonta a la comedia neoclásica del siglo XVIII español, cuyo maestro fue Leandro Fernández de Moratín. Esta comedia, que adoptó una forma cómica en las obras de Bretón de los Herreros, reapareció con su mesurado tono, proyectada sobre una realidad psicológica y sociológica de la vida española, en *Un hombre de mundo* (1845), de Ventura de la Vega, en los comienzos

de la *alta comedia,* en las agonías del romanticismo, como una reacción contra sus pasiones y grandilocuencia de esta estética. Pero fue asfixiada con el triunfo de la *alta comedia* de López de Ayala y Tamayo y Baus, y tuvo que esperar de nuevo a la época de la revolución septembrina, de septiembre de 1868, de tan gran importancia en la vida cultural de España, para volver a encontrarla expresada en los dos dramaturgos importantes de este período: el madrileño Enrique Gaspar, con su *comedia social,* y el aragonés Eusebio Blasco, con su *comedia proverbio.* La Restauración, con Echegaray y su escuela, frustró de nuevo esta tradición dramática española de tono menor o medio y descrió tema humano y social, volviendo a la grandilocuencia y a las pasiones del romanticismo, proyectándolas sobre un ambiente de realidad social burguesa.

5. MOLDES VIEJOS CON ESPIRITU Y PERSPECTIVAS NUEVAS: EL RETABLO DEL AMOR, LA AMISTAD, LA ESPERANZA Y LA POESIA

Benavente, reformador, conservador, firme creyente en los ideales de la sociedad europea burguesa de la vuelta de siglo, no creía que la literatura tuviera papel alguno en promover y reformar la cultura de su tiempo; y menos que dispusiera de más armas para hacerlo que un filósofo y de más medios que un político. Para Benavente el papel del escritor era mucho más modesto: era crear arte, dramas, novela y poesía, y para hacerlo debía tener presente la tradición artística española, sirviéndose de los modelos establecidos, de los moldes viejos para ensamblarlos, dándoles nuevo espíritu y perspectiva, y con esos moldes viejos debía exponer los falsos valores sociales, denunciar la mentira y la hipocresía, dondequiera que se ocultaran, al mismo tiempo que se entretenía al público.

Ya muy al principio de su carrera literaria expresó Benavente su credo artístico conservador en una pequeña obra dramática, recogida en su *Teatro fantástico,* titulada *Modernismo,* en la que un modernista dialoga con el autor y le dice que el modernismo no viene a romper los moldes establecidos, sino a servirse de ellos para darles nuevo espíritu y perspectivas; y añade que el teatro español ha creado, desde *La Celestina,* moldes dramáticos insuperables, de los cuales son los de más alta calidad los de Lope de Vega y *La vida es sueño,* de Calderón.

Si en *Modernismo* expresó Benavente su respeto por los moldes tradicionales del teatro español, teniendo a Lope de Vega como modelo, y afirmó que la labor del dramaturgo renovador no es romper-

los, sino ensancharlos, la de dar a estos viejos odres un nuevo vino, un vino de un nuevo año, en otra pieza breve, *Amor de artista,* también incluida en la colección del *Teatro fantástico,* nos presenta los que para él eran, en aquel momento, los grandes animadores de su teatro, y que presenta por medio de la Musa que le habla al poeta: el amor, la amistad, la esperanza y la poesía.

Amor, amistad y esperanza son los motores de su arte dramático en la mayor parte de sus obras, y con ellos la poesía, que unas veces es el mismo amor, la misma esperanza y en algún caso la amistad. Y hace funcionar estos tres motores en medio de una sociedad humana, que comenzaba a perderlos, destruidos por la corrupción, la hipocresía y la mentira, para mostrar que la virtud puede sobrevivir en las circunstancias más adversas.

Con estos motores de la acción dramática, nos ofrece Benavente una concepción totalmente distinta de los resortes de este arte a la presentada por Valle-Inclán y también por Unamuno, pues estos dos escritores, cada uno por diferente camino, crearon un arte lleno de pasión, en que el amor era lujuria en Valle-Inclán; la amistad, avaricia, también en éste; y Unamuno formuló su doctrina del arte dramático como si tuviera la pasión como columna vertebral de su existencia.

Valle-Inclán, en la fase expresionista de su arte, indicó, con el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* en que recogió varias de las nuevas formas dramáticas inspiradas en esa estética *(melodramas para marionetas, autos para siluetas, tragedias de Salnés),* cuáles eran esos motores, que no eran virtudes, sino los grandes pecados capitales; y del mismo modo, Jacinto Grau, un compañero más joven de la Generación del 98, hizo un teatro totalmente movido por las pasiones de la tragedia de todos los tiempos, desde la clásica al romancero español.

Uno de los principales esfuerzos de Benavente fue el de despasionalizar el teatro español, quitarle su acento alzaprimado, su grandilocuencia, su tono subido, que eran inherentes a los estados pasionales. Pero otras veces se olvidó de ese propósito y algunas de sus mejores obras, como *La malquerida* (1913), y otras del *teatro de gran espectáculo (La noche del sábado* y *El dragón de fuego)* y del *teatro intimista,* se mueven por fuertes pasiones: por la lujuria, la avaricia, que los lleva a la muerte.

Los motores del retablo dramático de Valle-Inclán son, como ya hemos indicado, los grandes pecados capitales. Unamuno añade, o quizá pone delante de ellos, otros dos pecados capitales también: la soberbia y la envidia. En el teatro de Unamuno hasta la maternidad

se llega a convertir en una pasión desordenada. La maternidad será una de las pocas pasiones que animan el retablo benaventiano. La veremos en obras tan distintas, en su temática y en su época, como *La noche del sábado, Pepa Doncel* y *Señora ama.* Pero en Benavente es la pasión de la madre auténtica no de la que aspira a ser madre, como vemos en *Las dos madres,* de Unamuno, o en *Yerma,* de García Lorca.

El retablo dramático benaventiano está animado por virtudes, en los personajes importantes, y no por vicios o pecados, aunque en algunas obras maestras, como *La malquerida* (1913), sucederá lo contrario; pero esto es excepcional en su obra, en la que, por lo general, son los otros personajes, entre los que se mueven los protagonistas, los llamados *alazones,* según la terminología de Pirandello, los que encarnan esos vicios sociales. Benavente necesita de esos *alazones* y de su ambiente corrupto para que brillen mejor las virtudes de sus protagonistas: el amor y la esperanza y, un poco menos, la amistad.

Benavente no trata de mejorar ese ambiente corrupto, de reformarlo. Le interesa más presentarlo para que triunfen o, por lo menos, resalten las virtudes que animan a sus personajes principales: el amor que lleva a los mayores sacrificios y la esperanza que llena de poesía la vida. Y así como en el retablo de Valle-Inclán, la avaricia y la lujuria, llevan a la muerte, en el de Benavente, el amor y la esperanza, y alguna vez la amistad, embellecen la vida con su poesía. No se vaya a creer, por eso, que el teatro benaventiano es sólo optimista, en el que triunfan el amor y la esperanza, sino que muchas veces el protagonista fracasa y encuentra en el fracaso la satisfacción de su sacrificio.

Pero gran parte del teatro benaventiano, sobre todo aquellas formas dramáticas que se inspiran en una estética simbolista, en las que, además del amor, la amistad y la esperanza, se vale de otros recursos dramáticos para crear un ambiente de ensueño que para él es otra de las aspiraciones del arte dramático. Esto es, sobre todo, visible en su *teatro infantil,* en el *de fantasía,* en el de *gran espectáculo de tema internacional* y en la *farsa modernista,* en las que casi todos los elementos dramáticos, los personajes, la fábula y el lenguaje, tienen un gran acento poético, sirviéndose del verso en algunas de ellas. Y este mismo ambiente poético se logra, con distintos medios y técnica, en aquellas obras que, como *La malquerida,* bucea en el misterio de la personalidad humana, en la zona turbia donde el amor y el odio andan juntos.

Benavente hizo más, mucho más, que ensanchar los viejos moldes y modelos. Esta fue en general la obra que se propuso hacer en las

comedias de inspiración y temática realistas, pero aun en ellas le dio nuevas formas al teatro español: la *comedia realista de análisis psicológico,* de la que *El nido ajeno* (1894) es uno de los mejores modelos en la literatura española, y la *comedia de sátira social,* cuyo modelo es *Gente conocida* (1896). Por ese camino, y utilizando Benavente las nuevas exploraciones de psiquíatras y psicoanalistas en el mundo de la subconciencia, llegó a obras como *La malquerida* (1913), de gran valor, originalidad y modernidad.

Pero en su teatro simbolista, que constituye una parte muy importante de su producción dramática, no tuvo en realidad modelos a la vista para ensancharlos, y todas las formas de ese teatro, desde la *farsa simbolista* hasta el *teatro infantil,* representaron una gran renovación y novedad en el teatro español. En este teatro las influencias ya no son las de la tradición española de la comedia neoclásica del siglo XVIII, ni tampoco las del teatro europeo de la segunda mitad del siglo XIX, sino otras, más europeas que españolas, del teatro universal de otros tiempos; de la *comedia italiana del arte,* cuya presencia es visible en su *farsa simbolista* y en otras del *teatro de fantasía;* la de Molière, también visible en la *farsa simbolista,* en el *teatro de fantasía* y en el *teatro infantil,* en lo que hay en él de farsa, y sobre todo la de Shakespeare, del que era Benavente un gran admirador, cuyos personajes de ficción utilizó para su *comedia de fantasía La noche iluminada,* y de cuyo teatro adaptó al español la tragedia *El rey Lear* e hizo una nueva versión de la comedia *La noche duodécima.*

EMILIO GONZALEZ LOPEZ

City University of New York
33 West 42 St.
New York, N. Y. 10036 (USA)

UNA ENCUESTA EN LOS LLANOS ORIENTALES DE COLOMBIA

A Luis Flórez

Por 1930, Karl Vossler dio en Madrid un curso de *Metodologia filológica.* Sus palabras aún emocionan: «los lingüistas andarán nómadas en busca de los dialectos que se hablan por el mundo». Para el gran maestro, dialectólogo y lingüista eran la misma cosa. Para él que nunca fue dialectólogo y sí —sólo Dios sabe hasta qué lejanas medidas— lingüista. Dialectólogos en busca de la información más segura para que la ciencia pueda sustentarse y no se cuartee. (Después vendrían otras modas y cada uno especularía sin demasiada firmeza. Todo iría envejeciendo muy de prisa y la mitología nos haría el regalo de un apólogo que nos viene como anillo al dedo: Procusto, famoso bandido, tendía a sus víctimas en un lecho de hierro y les cortaba los pies, si les salían de la cama, o les estiraba las piernas con cordeles si las tenían cortas.)

Andar nómada significa convertirse en criatura arraigada. Quien siente latir la tierra conoce el temblor emocionado del paisaje o ama al hombre, difícilmente querrá mezclar lo divino con lo humano. Cada cosa en su sitio y la paz con todos. Ahí están los hechos, variopintos y lagartones, como para que los atrapemos con fórmulas de rebotica sin sustancia y con no poco caldo de sesos. Y los lingüistas —perdón, dialectólogos, para estreñidos lectores de un solo artículo—, una vez más, iban a buscar su enraizamiento con la tierra y su pulso, acordado, con el hombre.

☆

Había que bajar de la sabana, cruzar la sierra y llegar al llano. Sobre el mapa, las cosas son de una precisión casi exacta. Bajar, subir, cruzar y llegar. Pero el dios de los inviernos vació sus odres. Lluvias y más lluvias cayeron sobre la tierra; aguas y más aguas se llevaron los puentes; ríos y más ríos se salieron de madre. Y los dialectólogos, con su campero tenían que llegar hasta allá lejos. Villavicencio había quedado atrás, tan atrás como la historia aquella del candelabro y el

anuncio de la Independencia. Y por delante aún estaban los largos caminos. ¿Caminos? Sobre el Ocoa, un puente caído:

> «—Su merced, ¿quiere hacerme un favorcito? ¿Se puede pasar el río?» «—Aguadito viene».

(El dialectólogo de habla escueta y sin arropes no se atreve a abrir el pico. ¿Qué querrá decir esto? En Colombia hay un regusto casi monjil por la música de la palabra. Los saludos infinitos retrasan el tintico mañanero o las felicidades para una buena noche acaban desvelando al somnoliento. Y el dialectólogo echa mano —¡Dios, qué lejos estaban!— de las lecciones de urbanidad que le enseñaron en la escuela y platica como si fuera una ursulina. Pero no, su habla no se parece a estos alfeñiques conventuales. Aquí la lengua es algo que se paladea con fruición, como si fuera un arequipe tomado a lentas cucharaditas. Hay por la Carrera 7.ª un salón de té elegante. Los dos dialectólogos se sientan: una muchacha los atiende:

> «—¿Son españoles?» «—¿En qué lo conoce?» «—¡Hablan tan sabroso!»

Sabrosa la lengua en una dulcería. Que Dios se lo pague. Y Dios, que todo lo paga, se había excedido en el arte de hacer ojos. Cuando su obra estuvo perfecta, la puso en la cara de aquella muchachita que encontraba sabroso el hablar de dos celtíberos. Siempre la misma historia.)

Sí, el Ocoa venía aguadito. A mitad del cauce, el campero no caminaba. El agua nos iba arrastrando. Cada dialectólogo pensó lo que pudo. Enfilar el volante contra el tajamar del puente, palpar el remojón de los inviernos, subirse a la baca para esperar. Desde la otra orilla dirigían el salvamento, pero el vehículo no resistía. El agua penetraba en el interior. Agua sucísima, turbia, en remolinos. Por fin, ya, doctor, a las piedras aquellas, ya, doctor, y a desandar el cauce, sí, doctor. Sobre el suelo barroso, Luis Flórez mira el reloj: «Hemos perdido veinte minutos». (Este Luis Flórez parece discípulo de Séneca.)

Había pasado el invierno, pero debía ser casi otoño. Aún llovía. El campero estaba como un *ecce homo;* quiero decir, lastimado en todo lo que tenía lastimable: el tubo de escape metido en el tanque de la gasolina; echaba humo por todos los bornes de la batería; se había roto una transmisión. Aquello era un cuento de don Juan Manuel: entre todos a hacer caminar al burro, digo al carro. Hasta que se compadeció un camionero —que también entre los camioneros hay ánimas benditas— y con suaves palpos nos fue echuchando hasta donde podía trabajarse en verano, ¿por lo caliente?

Entonces el dialectólogo se dio cuenta de la grandeza del paisaje llanero. El yerbazal cubría kilómetros y kilómetros. Sobre los matorrales verdes, aquí y allí unas palmeras perdidas o las mocoras de tallo esbelto y liviano. Para deleite de los ojos, el verde más cambiante y lujurioso: guayabos claros, mangos de hojas oscuras, samanes copudos, ceibas gigantescas, cedros caóticamente dispersos y palos de platanera, con su bellota violeta y sus grandes hojas rasgadas en garepas. Por la llanada, los dedos de Dios habían trazado surcos a los arroyos, como esos hileros de marea que marcan las corrientes sobre las aguas quietas. Todo había adquirido grandeza genesíaca: las cunetas eran arroyos; la llanura, mares; el hombre, una pequeña criatura en desamparo. ¿Qué palabra podría medir las magnitudes? (Otro río grande, con su violento remormor, con sus aguas avanzando en tropel desacompasado, con su cruel violencia. «Por favor, ¿cómo se llama este río?» —«No es río, es el caño Metica».)

Andábamos de nuevo. Contra nosotros manadas de reses. Blanquísimos cebúes y ganado cruzado. Sobre los caballos unas figuras legendarias: los vaqueros. Sombreros de ala vuelta, nazarenas en las botas y un abrigo encauchado —amarillo, naranja, negruzco— bajo la lluvia. El ganado ocupa el camino de tierra, o, asustado, se voltea hacia las empalizadas de espino: en la piel blanca, los rasgones borbotan sangre y muestran la violencia contra el alambre. Desde el campero, vemos pasar a los jinetes sobre sus caballos: gritos, brazos alzados, lazos en el cielo plomizo, y los cuernos —como liras —de la vacada. A nuestra derecha, una potranca muerta alza hacia las nubes una pata, rígida, enhiesta, admonitoria, y los gallinazos dan vueltas para desgarrar la carne muerta. (El dialectólogo, lo ha dicho, ha aprendido a amar a las cosas, aunque estén muertas. Esta chirringa le ha hecho pensar en otra escena que vio en Jandía, en su muy amada isla de Fuerteventura: allí marcan a los animales y los dejan sueltos. Al año recogen las hembras con sus crías. Pero no hay agua, ni pasto, ni gente. Cuando nace un baifo, los guirres rodean a la cría: descienden sobre ella; la sacan los ojos y le arrancan la lengua; después la devoran hecha piltrafas.)

A veces hay alguna choza. Sobre la tierra roja se destaca un chafarrinón negro. Paredes de tapial y cobertizo de chapa. El agua golpea implacable sobre la techumbre. Durante el día, el cinc, o lo que sea, abrasa y hace inhabitable la vivienda. Cuando hace frío, lo conserva como un tesoro. El tugurio vende unas cuantas miserias y una carne cortada a lascas, con moscas y zancudos que la recubren. Pero, ¿quién puede comer esta carne? (Dicen que un 6 por 100 de los colombianos

come carne alguna vez. Allá se las entiendan con las estadísticas.) Los niños la contemplan: unos niños flaquísimos, amarillentos, barrigones. Descalzos y desnudos. A lo mejor las paredes de la chabola están pintadas con esas letras que sirven de panacea para todo: «Abajo la subida de precios». Otro día, entre los indios coloradoros, en Ecuador, el dialectólogo vio gentes desnudas; los indios fofos y borrachos; las indias moviendo unos pechos fláccidos, como perras sin cría. Y el cartel que servía para liberarlos: «Gringos fuera del Vietnam». Contra la miseria y el hambre, el dialectólogo quisiera tener poderes. Sólo siente tristeza por una gente con la que se solidariza y asco por quienes —tirios y troyanos— manejan la necesidad ajena y no saben o no quieren remediarla. Cada uno lleva dentro de sí su propio gringo, insolidario, codicioso. Y son gringos todos los gobiernos que no quieren saber de miserias y de pobreza. El mundo —aún— no está dividido con una fácil dicotomía. Un viejo fraile español del siglo XVII —Ambrosio Bautista— lo sabía muy bien; lo dijo con una fórmula que todavía no ha perdido validez:

> No es decente, Fabio, a los ojos cristianos hacer diferencia de naciones, sino de obras [...] No hay más que una nación, y ésa es Cristianos. [...] El francés que ama a Dios es mi español. El español que le enoja es mi francés.

Y esto se escribía cuando franceses y españoles polemizaban sobre la Guerra de los Treinta Años.

☆

Puerto López es municipio desde 1936. Allí había un par de familias —los Fundadores— y uno de los hijos nos ayudó en la encuesta. Después han ido viniendo gentes del Tolima, de Boyacá, de Caldas o de Cundinamarca. Trabajar en Puerto López es enfrentarse con mil problemas de lingüística institucional y, a vueltas de ella, aspiración de *s* implosiva y conservación de una predorsal muy tensa, neutralización *ll* / *y* y oposición fonológica de ambas realizaciones, nasalización tendida sobre toda la palabra o vocalismo muy claro. Pero todo es un violento contraste, en una serie de consideraciones polimórficas en un mismo sujeto. El pueblo es también un hacerse caótico. La selva se ha talado para labrar calles anchas; alrededor de una ceiba empieza a nacer una plaza; chozas dispersas anuncian que allí surgirá un camino. El pie del hombre trilla todos los pastos y vence todas las adversidades; aunque, sin huella, sus días se hayan ido quedando a túrdigas entre cortezas ásperas y cardos punzantes; aunque sobre una canoa enteriza se hayan amortecido muchas horas de vida. Los dialectólogos

recogen el testimonio. Años después de que ellos hayan pasado habrá unas palabras que les sobrevivirán. Ellos, tan nada en esta augusta naturaleza, están dando fe de la presencia del hombre. Ellos, levantando el acta notarial de lo que ya existe. «—¿Por qué hablan estos niños con zeta?» «—Sí, es mejor. Yo se la enseño.» «—¿Pero usted la enseña?» «—Sí, les hago distinguir *ese* de *zeta* y *zeta* de *ce.*» «—¿De verdad?» La profesora tiene un hermosísimo color negro. Es lista. Tiene ideas claras de las cosas: «—Quiero seguir estudiando expresión corporal.» «—¡Ah!» «—Y me ayudo aquí. Vine del Chocó. Me quieren mucho.» «—Pero y las *ces*, las *zetas*, las *eses.*» «—Sí; verá es muy fácil: lo hago con mucho énfasis y, a la vez, señalo con el dedo. Nunca se equivocan.» «—¡Ah!» La profesora había pronunciado lo que ella llamaba *zeta* y *ese* y *ce.* El dialectólogo es un pedante y ahora escribe su arrepentimiento. Aquella maestra sabía muchas cosas: «—Yo no sé de hablas, pero usted es español porque su tipo étnico es inconfundible.» Mas, ¡ah! Y uno se acuerda de sus antepasados los colonos alemanes de la Carolina, pero ¿no eran suizos o alemanes los Siete Niños de Ecija o Jaime Ostos, el torero? ¿Por qué no puede ser uno un tipo étnico puro de algo? Aquella maestra era un portento; a brazo partido luchaba por enseñar. A unos chiquillos cimarrones, venciendo su propio y hermosísimo color negro, «—Pues hay a quien no le gusta», venciendo su penuria. «—Gano mil quinientos pesos y muchos meses nos declaramos en huelga para poder cobrar», venciendo su soledad. Pasaban unos muchachitos y le sonreían. ¿Qué importan la *ce*, la *zeta* o la *ese?* En honor suyo, escribo estas líneas que ella nunca verá; en honor suyo —¿cómo se llamaría?— no puedo estampar su nombre. Pero por unos pocos pesos, entre selva y malaria, una mujer joven se dejaba la vida a retazos —«ya hace dos años que estoy aquí»— para que unos niños colombianos aprendan —sí, hasta la *zeta*— y no sean gamines o salteadores y para que ella —negra hermosísima— pueda aprender un día expresión corporal.

☆

Puerto López debe su nombre a un presidente y, como su nombre indica, a no tener puerto. El río es sucísimo. Tierras removidas, partículas en suspensión, millones de amebas en cada litro de agua. Por sus orillas —nos dijeron— viven unas 8.000 almas; acaso 20.000 por todo el municipio. De ellos, la mayoría es católica, pero también hay adventistas y testigos de Jehová. En época de verano —la sequía de diciembre a marzo— un camino sin asfaltar llega hasta Venezuela; en el invierno —las lluvias del resto del año— el camino desaparece.

Las embarcaciones fluviales tardan seis u ocho días en llegar a Puerto Carreño, en la confluencia del Meta con el Orinoco; si trafican, tardan un mes en hacer el camino de ida y vuelta. Llevan arroz, maíz, algodón, víveres; traen ganado y pieles de babilla. Kilómetros y kilómetros de selva en el comercio del menudeo; se comen las provisiones cargadas y los peces que se capturan. Embarcaciones insignificantes, con dos o tres hombres de dotación, arriesgan largas y penosas travesías. Es la voluntad de esa criatura indefensa a la que llamamos hombre. Hombre contra el hombre y contra la naturaleza. Hombre, seis letras que apenas si duran en una línea y que —ahí erguido— desafía al medio hostil.

☆

El dialectólogo se fue a trabajar a un tugurio con visos de venta. ¿Miscelánea? ¿Abacería? ¿Taberna? ¿Lonja de pescado? Era todo o nada. Era mucho más que eso. Era algo que sólo puede darse en los Puertos López que Dios sembró en el ancho mundo. «—Aquí está en su casa. Yo le traigo gente. Espere que me ponga la camisa.» El buda tripudo y de ombligo redondísimo hizo los honores. «—Aquí trabaje usted.» «—Gracias.» «—¿Sabe que un toro ha matado a Camino?» «—Vaya.» «—Usted no sabe mucho de estas cosas.» «—No, la verdad, no.» «—¿Y a qué espera?» «—Pues ya ve.» «—¿Y a usted por qué le dicen doctor sus amigos?» «—Pues no sé, por pasar el rato.» «—Pues es una vaina.» «—Sí, y a veces un poco de verraquera, pero...» «—Bueno, bueno, pues siéntese ahí.» «—Gracias.» «—¿Usted me dejará que me quite la camisa?» «—Sí, sí; está usted en su casa.» Y el buda de abdomen abacial y ombligo redondo colgó su camisa en una cabuya sostenida por un canalete. Gotas —benditas— de sudor caían desde la camisa sobre el dialectólogo que aguaitaba a su primera víctima. «—Espere, no tenga prisa. Esto son sopas de leche para mi gallo.» «—Pues sí que lo cuida.» «—Es un gallo fino; dos mil pesos me dan por él y yo, ni modo. Ya ha ganado nueve peleas; mire, mire —y le acercaba un dedazo contra el que se engrifaba el gallo de pelea—. Es criollo. Los españoles son más ligeros, pero se cansan antes.» «—¡Ah!» «—Aquí le traigo a éste. Es un burro; no sabe nada de nada, pero como usted es así, a lo mejor le sirve.» (El llamado burro tenía unos ojos dulces, era amable y sabía muy bien todo lo que se le preguntaba. Pero se pasó el día haciendo vainas: que si la guía, que si el peso, que si cobrar el pescado, que si cargar los camiones.) Al dialectólogo le habían dicho que en Colombia las encuestas se hacen con paciencia. Los perros venían a sacudirse las pulgas junto al dialectólogo, que

agradecía con muy buenos modales la fineza. Los zancudos querían chupar sangre de dialectólogo, que debía ser una presa poco frecuente. El dialectólogo no tenía tiempo para aburrirse. «—Oiga, doctor, ¿usted sabe de medicina?» «—No, nada; como de ríos y caños, como de gallos finos y criollos, como...» «—Pues tendrá que ir aprendiendo.» «—Sí, eso veo.» (Una mujer joven temblaba en una silla; tenía frío y calor; ojos desorbitados y opacos, lloraba. Sí, uno era un doctor de... Bueno, el dialectólogo a veces es muy fino hablando y, sobre todo, escribiendo. Por eso no dice qué le parecía aquel doctor con que no dejaban de nombrarle. ¿Qué hacía allí mientras la mujer sufría? Mientras un niñito amarilleaba de —¿qué?— hambre, enfermedad, fiebre, ¿de qué estaría el niño tan amarillo? Los tres hombres que habían traído la carga, la contemplaban compadecidos. Y el dialectólogo sólo supo medir el dolor por horas de sufrimiento: «—¿Vienen de lejos?» «—Ocho horas de canoa y los doctores no están todavía en el hospital.») «—Si usted no entiende, yo curaré a los dos hasta que venga otro doctor.» Y el buda de ombligo redondo y abdomen abacial dispuso sus órdenes: «—Usted se toma dos botellas enteras de soda y ambas aspirinas.» (La mujer temblaba y en su hipo engurgitó la aspirina y la soda.) «Con esto se cura en seguida.» «Y al chino, eso se le pasa cuando maten una res, la vacían y en el buche meten al niño. Y sano.» (El dialectólogo ya no sabía nada de las mamaderas de gallo de su oficio. Hubiera querido saber a quién rezar para que las medicaciones tuvieran resultado. Pero uno está totalmente adulterado por lo que hemos dado en llamar ciencia. Por su mente pasó una palabreja odiosa: empirismo. ¿Pero no tienen experiencia de que con soda no se cura el paludismo? ¿De que la malaria no se remedia en el buche caliente de una vaca recién sacrificada? Pero, ¿de qué me sirve aquí —a orillas del Metica— el rehilamiento de la *ye*, si hay dos seres que sufren? Acaso sí; sin esas pendejadas, el dialectólogo nunca hubiera aprendido el dolor de las gentes perdidas en la selva; ni hubiera sabido que su amor podía ayudar a dos pobres seres que sufrían, mientras nada hablaban quienes estaban endurecidos por el padecimiento cotidiano.)

☆

Los oídos del dialectólogo iban sintiendo palabras mil veces escuchadas. Ahora sonaban con música nueva, recién creadas en las aguas del Metica, recién nacidas de la cópula de la selva y el llano: canoa, bote de carga, chalana y, a su lado, palabras que se arrullaban con remilgo virginal: gongo. Y el burro de ojos claros iba definiendo. El dialectólogo, que es —ya lo hemos dicho— un pedante, pensaba en el

Diario de Colón y en Pedro Mártir de Anglería («es canoa porque es de un palo enterizo; cala de diez a quince arrobas y transporta pescado y carga»). «—¿Y el gongo?» «—Es igual, pero carga de cinco o seis toneladas, la llevan dos hombres: el marinero que va a proa dirigiendo con la pértiga y el motorista que va con el motor. Transporta carga, víveres y ganado.» Y salían a relucir el calafate que fabrica falcas con martillo, maseta, patacabra, estopa y brea; que coloca el casco sobre los burros y va disponiendo los maderos de plan y de banda; las tablas de aforro hechas de sasafrás, de cachicamo, de cedro amargo, de cedro macho, de saladillo y de trompillo. De la misma madera siempre, aunque todas se dan por aquí. Y seguían las palabras amigas: proba, coera, culo pato, canalete, cabo, muerto, piola.

Después el anzuelo con la plomada, la boya, de pala de empatar, la lengüeta y la tarraya —no, chinchorro ya no se usa—, la maya (como el trasmayo, pero de un solo paño y sin piolas ni plomo). Y el pescado en cardume (volvían los recuerdos: a Juan de Castellanos, a Gaspar de Villagrá) y en bola y los nombres exóticos, que al dialectólogo nada le decían: apuy, yaque, yamú, mapuro, sepuara, cajaro. Y otros que sí le decían, pero Dios sabe qué querían decir: amarillo, blanco pobre, dorao, paletón, baboso, cherna, tigrito... Peces, a veces, gigantescos, pescados con anzuelo y colgados con una cabuya de la romana. Peces de cabeza aplastadísima, de tanto bregar con la corriente del río; de ojos menudos y esmerilados, de tanto no ver en las aguas turbias; de bigotes y bargas larguísimos, de tanto quererse orientar en los fondos. Peces amarillos y negros, blancos listados, moteados; peces de color laureado o azulito, de escama o de cuero. Larga teoría llena de expresivas connotaciones.

Un camión esperaba. Sobre el lecho de la caja, amplias hojas de plátano; en ellas ordenaban camadas de peces grandes, que cubrían con nuevas hojas frescas. Unas cadenas impedían que los pescados se descubrieran y se llenaran de polvo. Hacia Villavicencio partía el camión. Sobre el suelo quedaban unos cuantos peces que al tacto o al golpe parecían pichos o bombos. El burro de ojos claros, terminada la vaina, seguía contestando. El río estaba en silencio. Y las chicharras, las ranas, los sapos, organizaban su algarabía. Co-quí, co-quí, co-quí.

☆

Un día —nuestra Santa Madre la Filología quiera que sea pronto— en el Atlas de Colombia habrá un puntito con un número: rojo, naranja, gris, ¿qué más da? Allí, en el Departamento del Meta, estará Puerto

López. Tal vez no figuren ni el río ni los Llanos. Acaso un estudioso se inclinará sobre las hojas, extraerá un dato y cerrará el álbum. Será todo. Nadie sabrá lo que ese punto significa, lo que unos hombres trabajaron, sufrieron y se emocionaron para que aquel punto exista. Acaso —y Dios lo ampare— alguien que no habrá saludado ni de lejos el campo sacará a colación la suficiencia. Desearía que ese tal no leyera nunca estas líneas, pero que supiera —¿osará tanto su desprecio?— que Valle Inclán le dedicó estas palabras: «El crítico tiene ante el autor el mismo resentimiento que el eunuco ante el don Juan.»

☆

Estas líneas las empecé en Bogotá, horas después de mi regreso de los Llanos Orientales. Las escribo a retazos en un avión que me lleva a España. Hace veinticuatro horas acabé otra encuesta —en Restrepo—. Por el camino quedaron mis amigos los dialectólogos colombianos y, mientras vuelo, a miles y miles de kilómetros —en San Martín— se estará entornando otra puerta en el trabajo. Nunca he escrito impresiones de mis encuestas. ¿Cuántas, ya, en servicio de mi lengua? He aprendido a no hacer caso ni de Zoilos ni de babosas. El trabajo sólo cuenta. Un día, en Florencia, hablé de las encuestas del Atlas de Andalucía a los directores —franceses, italianos, rumanos— de obras como la mía. ¿Creyeron lo que contaba? Si esto era entre gentes de nuestro quehacer, ¿qué sería con los otros? El dialectólogo tiene obligación de saber que Jaberg, Dámaso Alonso o Elcok habían escrito bellas páginas sobre nuestra tarea. Su ejemplo —acaso, sin querer— me ha servido de estímulo. Luis Flórez me pidió que contara lo que he visto. Son estas páginas. He querido reflejar la verdad. La literatura no es ni siquiera cobertura. El lingüista —sí, aunque a los lingüistas se les olvide— debe saber que es humanista y que —¿quién se acuerda?— su obligación es manejar ese sutil instrumento llamado lengua. Acaso, también esto, produzca malestar. Hay cosas sin remedio. He escrito para quienes querrán entenderme y para aquellos compañeros que dejé en los Llanos Orientales. Es todo. Y mi verdad.

[*Bogotá. Sobre el Atlántico. 9-VII-1973.*]

MANUEL ALVAR

Goya, 135
MADRID

UN NIÑO ME LLEVARA A CASA

LA BALADA DEL CIEGO INVISIBLE

> Esto, y no los humores, constituye el verdadero fundamento de las enfermedades y la razón de la abundancia de los médicos.
>
> PARACELSO

He aquí la sangre
Desde el fondo de mi estatua
Mana una veta de cobre acatarrado.

Voy envejeciendo La sombra
Se hace añicos Es decir:
Me desmoronan los años.

Cada día arrepentirse de una pregunta
Reclamar una dosis de verano
¿Con quién compartir este semen de museo?
Abrázate a tu desnudez de luna vieja
Abrázate al oxígeno Que el otoño no
Te halle en tu actitud
De naipe.

Las paredes son
Los 4 puños del camino
Las 4 uñas de la muerte
Norte×Sur×Este×Oeste
Antesala del cajón monumental.

Ay
Ni el dolor es el enemigo.

Salto del azogue como un leopardo de paja
A la medida de su sombra y en la luz
Pavimentado Un lejano insulto se

Separa del grito
Simétrico en azul y en azufre simultáneo.

Octavio Armand: al fin y al cabo bípedo
y amigo tamaño regular
La piedra es tan inútil en tu mano
Tan pesado el silencio en las gargantas
Tal boca es un ombligo apuntalado alrededor
del hambre.

Del espejo saldrá el ángel Viene a matarte

SERMON SODOMA

Apuñalad con cucharas al hambriento
Que cae la noche y las estrellas son
Pañuelos donde llora mi madre.

Levantad la mano aunque el brazo
No sea un árbol aunque
Las raíces se arrastren.

Levantad la mano pordiosero Capitán
De pelotón la levantadla.

Y que quede un hueso en cada sílaba
Un puñado de semen algo que ella pueda
Clavarse en el vientre imperdonable.

Por favor apuñalad con pasaportes al vecino
Que él hiel y él es la única frontera perdurable
El y su saludo de fósil francesísimo.

Malherid los almacenes que las yeguas
Paren hongos por las ubres y
Amamantan uñas verdes.

Y sobre todas las cosas bienamados mutilad
La cama del prófugo el colchón donde
Disnea a orillas de la sombra.

Repartid los horizontes que la tierra
Nos decreta ombligos de
Más o de menos.

Entregad a cada cual
Su dosis
De docena.

Sólo luego y sin embargo volved a mí con
nobles subjuntivos
Volved con vuestros pretéritos enormes como bálanos
Enormemente amancebados en la tráquea.

Os conosco hungulados amiztosos
Os conosco tan dizcurso y tan
Poco remordimiento de garganta.

UN NIÑO ME LLEVARA A CASA

Si prestan mi brazo al obrero
Un niño me llevará a casa

Si alguien camina amarrado a estas rodillas
Un niño me llevará a casa

Si de repente abofetean el corazón
Un niño me llevará a casa

Si alguien me llena de alfombras la sonrisa
Un niño me llevará a casa

Un niño con dos manos
Con dos brazos
Con dos todo
Un niño por dentro y por fuera
Abajo niño y niño arriba
Un niño con edad y todo me encontrará la mano
El brazo que comparto con el cuerpo
La lengua en forma de ojo todavía

NO ME CANSARIA DE LLEGAR A JUEVES

No me cansaría de llegar a jueves
Aunque a veces. ni caben en la persona
Y gritan los cartílagos cuando la mano
Y alguien escribe desde. su huella
Cartas que llegan que me llegan

Ciertos embajadores de ceniza te amontonan
Palabras en los ojos
Tus dos mitades se muerden

Aquí: la noche la sombra del sol
Estoy incrustado en otros cuerpos como

Un acróbata de sangre
Que cae

¡Vean el mensaje pudriéndose en
La piel Este viejo telegrama!

No No me cansaría de llegar a jueves
Aunque aveces
Aunque aúnque

DEFINICION DEL CUERPO

Entregándome repartiendo fronteras y sinónimos
Soy la parodia obesa de una
Sombra que comparto a gritos

Mi cuerpo es mi voz?

Exijo
Otra anatomía
No necesito estos monstruos inútiles

Sé de urgencias Esos índices saqueando
Hay telegramas perdidos en la talla

Dónde comienzan las piernas los brazos los
Frascos de aspirina?

Renuncio a
2 puños incapaces de asaltar viudas
2 puños incapaces de orinar en la sangre del vecino
10 dedos que a ratos se hunden hasta el codo
Dedos deslizándose como peces de jabón
1 lengua que cuelga del costado babeando pronombres
2 ojos inevitables 2 ombligos en la cara

Tengo tales ganas de quererme este domingo.

TUTE

De quince me gana trece
Y quisiera, de buena gana,
Desde esa piel suya que tanto tan
Cubre los ochenta días anuales de su semana,
Que de trece ganara quince.
De 13, 15
Y empatara, de repente, una rodilla
Con otra
Hasta sentarse de pie y sentirme
Todo apretado como una queja,
Como el párpado parpadeante y único
De dos alternativos ojos.

De 13, 15:
Me gana en número a pesar del número,
Cantando para afuera las veinte en oros
Y con toda corchea callando para adentro 20
20 20 20 ochenta en cobre para cable y alambrado,
Me gana a su céntrico tabique, que reparte
Oxígeno a sus íntimos gemelos,
Me gana a su espalda, rendida ya
A la cóncava cruz de plumas que lleva dentro,
En tricúspide y vena tinta, lleno hasta arriba
Pero no hasta abajo,
Y me gana, sobre todo, a la frente que lo viste
De pie a cabeza,
De su suave parietal al mío.

De trece, ganas quince, viejito con b
de tres c y Bueno

TORTICOLIS

Siento tu molar presencia acá en la nuca
Que no se sabe si dormí agrietado
O fue tan sólo un aire, pero el dolor,
Al fin y al cabo,
Es oxígeno desenvuelto para obsequio,
Y tiene, entre sus coces, mucha anca.

Estoy a tu lado, tanto, que me dueles.
Lo juro. Que responda mi madre si miento,
Si exagero,
Si no exagero,
Si dejo de mentir.

Pero quéééé me acerca a ti, vecino
De este metro inmóvil,
Compañero de un milímetro estancado a secas
En las 1000 de su insólito cienpiés?

Quién te metió en mi nuca como una boca
Abierta a todo diente, desde el incesante incisivo
Al canino sin bozal?
Quién puso tus estribos alrededor
De mi horizontal laringe, de esta voz verticalísima
Que sube, en aldabonazos y puntillas, desde el talón
A la sin par vejiga de la yegua?

A 14 mayos del 73 y lunes,
Ya lo dije,
Siento tu presencia acá en la nuca
Como una burbuja de jabón y sangre
Mordiéndome a mordidas la g de lóbulo.

SI TUVIERA SED O AGUA

Si tuviera sed o agua
Si sintiera de cuando en vez un poco de calor
Y hallara entre las manos la punta de un centígrado,
Calendario de papel y piedra,

Días amarrados unos a otros por las agallas
Ah! apestoso mercado que, desde la idéntica pared,
Pierde paciencia y cintura,
Si tuviera agua o sed,
Si de vez en cuando un buen vecino, con el estómago
en la mano, me dijera:

, , , , ,   ,
, , , ,   , ,
, , ,   , , ,
, ,   , , , ,
,   , , , , ,

Y yo comiera en primera persona y subjuntivo,
Comiera con toda la terminación en erre:
Masticar, ingerir, deglutir, saborearrrr
Y comiera el verbo
El tenedor
El cuchillo

Si tan siquiera tuviera sed o agua
O dejara de tenerlas
¡Pero en la garganta, mano!
¡En la epiglótea tráquea!

AVISO

No debe parpadear el ojo
No debe latir la cava aórtica
Ni respirar, a pulmón tendido, el cartílago nasal
Ni pensar, perdiendo el equilibrio, el tonto cerebelo.

Doy mi pie al manco, y sigo.
Entrego, de repente, cada uno de mis dedos
a un hocico, y sigo.
Recuerdo el pasado del bebé, invento al anciano
su pretérito futuro, y sigo,
sigO.

Pero no debe parpadear el ojo
Ni latir la cava aórtica
Y, sobre todo, ay, ni uno ni Ninguno
No debe nunca nada a nadie.

Y, sin embargo, sigo
En los tobillos de Fulano,
s i g o.

OCTAVIO ARMAND

40-40 Hampton St.
New York, N. Y. 11373 (USA)

«ULTIMAS TARDES CON TERESA», DE JUAN MARSÉ

(Una aproximación a sus claves)

PALABRAS PRELIMINARES

En la novela española contemporánea se ha empezado a cumplir con fiel exactitud aquella socorrida expresión de «Los árboles no dejan ver el bosque». En efecto, es tal la cantidad de ensayos, puntos de vista, asedios, concepciones y sentencias que a menudo la verdadera creación queda postergada —si no aplastada— por la interpretación que se extrae —muchas veces en un parto extremadamente forzado— de las directrices que configuran su compacto mundo narrativo.

Por otra parte, al sustantivarse el adjetivo «realista» aplicado a la vapuleada novela decimonónica, se ha posibilitado un sinfín de nuevas determinaciones calificativas que han transportado a la mayoría de las obras de tendencia en tendencia, sometiéndolas, por lo general, a un encasillamiento de límites difusos y, en gran medida, extraliterarios. Es así como en los últimos treinta años han brotado un «realismo social», un «realismo crítico», un «realismo objetivo», un «realismo testimonial», un «realismo irónico» y hasta un «realismo simbólico» y otro «existencial». En la mayor parte de los casos esta variedad de denominaciones no es más que el resultado de una inconsecuente abstracción entre el significado de la sustancia narrativa y el conjunto de técnicas expresivas utilizado consciente o inconscientemente por el autor.

Sin embargo, al margen de cualquiera interpretación particular, es indiscutible que los años comprendidos entre 1955 y 1970 marcan en la novelística española un período de significativos relieves. En sus márgenes se ubican dos novelas que representan dos actitudes polarizadas en su plasmación estética frente a la realidad hispánica. Nos referimos a *El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio —primer exponente y modelo español de la tendencia behaviorista—, y a *La reivindicación del conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo, novela que lleva hasta los extremos el subjetivo rechazo de una realidad percibida bajo las formas de un onírico devenir histórico.

De esta manera, en el tiempo ya señalado, emerge una serie de títulos que junto a una promoción de jóvenes novelistas habrían de superar aquella «falta de trascendencia» que la crítica, encabezada por Juan Luís Alborg, reprochaba a la novela española de medio siglo.

Surgen de este modo las figuras de Carmen Martín Gayte, Jesús López Pacheco, Carlos Rojas, Luis Goytisolo, Armando López Salinas, Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Luis Martín Santos, Juan Benet y otros muchos que, sin duda, se escapan injustamente a una rápida enumeración.

Al mismo tiempo convergen hacia este período dos producciones de insoslayable importancia. Por una parte, la constituida por la vigencia de autores aparecidos en los años inmediatos al término de la guerra civil, y entre los que merece destacarse a Camilo J. Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, Miguel Delibes, Elena Quiroga, Angel María de Lera y otros. La segunda corresponde a la novela española escrita en el exilio, y que ostenta como figuras relevantes a Ramón Sender, Max Aub y Francisco Ayala.

Ubicada en este marco, la figura de Juan Marsé se revela unida a la promoción de los jóvenes novelistas cuya obra narrativa se plasma, aunque con sustanciales diferencias, a partir de la eclosión que para el ámbito hispánico significó la aparición de *El Jarama.*

¿Qué representa en su conjunto la llamada «nueva novela española»? Creemos que en lo fundamental encierra el intento creativo de un grupo de jóvenes escritores que al nacer entre los años 1925 a 1935 (1) vivió la guerra civil no como una experiencia ideológico-combativa —dada su corta edad al producirse el conflicto—, sino como un complejo de acontecimientos que afectó en su adolescencia un proceso de formación integral, reajustando sus visiones en una infinita variedad de campos. Esta percepción, extraída de la realidad de la posguerra, es, a nuestro juicio, el elemento sustancial que arranca de *El Jarama* (2). Desde esta novela hacia adelante, los personajes, libres ya de una determinación directa del enfrentamiento bélico, buscarán o desecharán sistemáticamente los caminos que la realidad

---

(1) Un breve vistazo a la cronología natalicia confirma nuestra aseveración: Rafael Sánchez Ferlosio (1927); Jesús López Pacheco (1930); Armando López Salinas (1925); Juan Goytisolo (1931); Luis Goytisolo (1935); Juan García Hortelano (1928); Alfonso Grosso (1928); Carmen Martín Gayte (1925); Carlos Rojas (1928). Juan Marsé nació en 1933.

(2) Refiriéndose a esta significación de la novela de Sánchez Ferlosio, señala Fernando Morán: «Por primera vez desde la guerra civil aparece en la novela española una narración que acepta lo existente como incuestionable, sin necesidad de que sea defendido desde las ideas en pugna en el conflicto... En *El Jarama* los protagonistas se presentan, sobre todo, como el producto de una situación que ni crean, ni sostienen, ni someten a juicio.» Fernando Morán: «La novela entre el subdesarrollo y la sociedad de masas», *Cuadernos para el Diálogo,* Madrid, XV, julio de 1969, p. 62.

nacional les ofrece en el presente, pero convencidos en todo caso de la irreversibilidad del pasado histórico que existe a sus espaldas.

Inmersa en una narrativa centrada en la problemática juvenil y junto a títulos como el propio título de Sánchez Ferlosio; *Juegos de manos,* de Juan Goytisolo, y *Nuevas amistades,* de Juan García Hortelano, las cuatro novelas de Juan Marsé aportan significativos, aunque no igualmente bien logrados, aportes a la citada temática. Si bien es cierto que sus dos primeras novelas: *Encerrados en un solo juguete* (1960) y *Esta cara de la luna* (1962), merecieron reservados juicios de la crítica, sus dos últimas creaciones, es decir, *Ultimas tardes con Teresa* (3) (1966) y *La oscura historia de la prima Montse* (1970), lo han situado como una de las figuras más significativas de la novelística española actual.

Atendiendo al análisis de la primera de estas dos últimas obras, nuestro cometido se orienta a un examen de los elementos que concurren a la integración de una estructura literaria, que si bien es autónoma en su literalidad expresiva, no es menos cierto que conlleva en su significado una visión amplia de la realidad, configurando así un aspecto que hoy se reconoce como inherente a la función creadora.

De allí, que sin entrar a la problemática en torno a los medios que permiten la transposición de la realidad al universo de la obra literaria, hayamos tendido al examen tanto de las directrices temáticas del proceso épico —de acuerdo a la terminología de W. Kayser— como a la determinación de la ley estructural, considerada ésta última como una dicotomía sustancial que necesariamente refleja en el texto la polarización dialéctica en que la realidad se le impone al novelista. Al margen de ello, es el propio autor el que, explicitando su criterio creativo (4), ha motivado nuestra insistencia en fijar la condicionalidad socioeconómica que rige no sólo la configuración del mundo narrativo sino a la vez su más íntima coherencia interna.

---

(3) *Ultimas tardes con Teresa,* Barcelona, Seix Barral, 1966. La novela ganó el Premio Biblioteca Breve 1965. *La oscura historia de la prima Montse,* Barcelona, Seix Barral, 1970. Para nuestro trabajo hemos utilizado en *Ultimas tardes con Teresa* la tercera edición, publicada en 1969. En *La oscura historia de la prima Montse,* la segunda edición, publicada en 1970. A estas ediciones se remiten las citas con que se ilustra nuestro análisis.

(4) En una encuesta llevada a cabo en 1962 y publicada en el mes de julio de ese año en *Les Lettres françaises,* respondió Marsé acerca de su inclinación al realismo: «Es sabido que el primer deber de todo novelista estriba en describir la realidad sin falsificarla... Pero, además, escribir novelas significa, para mí, defender una causa...» José Corrales Egea: *La novela española actual (Ensayo de ordenación),* Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1971, pp. 61-62.

«ULTIMAS TARDES CON TERESA»

I. *El mundo narrativo:* I.I La fábula.—I.II. Su estructura formal.—I.III. Configuración temporal de la fábula.—I.IV. Los personajes.—I.V. Directrices temáticas del proceso épico.—I.VI. Los motivos.—I.VII. Hacia una determinación de la ley estructural.—II. *El narrador:* II.I. Determinación de la perspectiva.—II.II. El manejo de la configuración temporal.—II.III. La expresión lingüística del narrador.

I.I LA FABULA

Manolo Reyes —el «Pijoaparte»—, un murciano de oscuro origen y ladrón de motocicletas, inicia la búsqueda de alguna muchacha de la clase alta para salir de la miseria del Monte Carmelo, humilde barriada barcelonesa en la que vive allegado a la familia de su hermanastro. En una elegante verbena, a la que se introduce subrepticiamente, conquista a Maruja, criada de la adinerada familia Serrat, a quien toma por un representante de la alta burguesía catalana. Percatado ya de su error, sus constantes visitas a la villa de los Serrat lo llevan a interesarse en Teresa, bella joven universitaria de ideas izquierdistas, sexualmente frustrada y con una visión mitificada de la ideología y formas de vida del proletariado barcelonés. Un fortuito accidente de Maruja y su internación en una clínica, permite el contacto de ambos jóvenes, quienes inician una relación en la cual lo erótico se mezcla con el ansia de posesión que cada cual intenta alcanzar de la clase social del otro. El fin de la aventura —que llega a los tres meses, junto a los primeros vientos otoñales— lo marca el desengaño de la joven universitaria y la denuncia a la policía que hace Hortensia, una despechada muchacha del Monte Carmelo, sobre las actividades delincuenciales del audaz murciano. Condenado éste a dos años de cárcel y restituida Teresa a los moldes de su clase, aquella aventura veraniega ha de transformarse en una lejana y frustrada mitificación que por avatares de la suerte jamás llegó a cumplirse.

I.II SU ESTRUCTURA FORMAL

La novela se divide en tres partes. La primera va precedida, a modo de epígrafe, por el poema *Los albatros*, de Baudelaire, y por una breve y lírica secuencia que corresponde a la última noche en que ambos protagonistas mantienen la mitificación y el deseo de posesión física. Esta primera parte, constituida por cinco capítulos, se inicia con los acontecimientos de la verbena y se extiende hasta la primeras visiones que el murciano tiene de la universitaria.

La segunda parte, de once capítulos, se inicia con los acontecimientos que se desarrollan durante el día en que Maruja sufre el accidente y abarca en su contenido la mitificada relación del «Pijoaparte» y Teresa Serrat.

La tercera parte, de ocho capítulos, corresponde al deterioro del mito por parte de la adinerada joven y al desesperado intento del murciano por recuperar la relación, intento obliterado por la denuncia policial y la posterior condena. Finaliza esta tercera parte con una breve visión del ladrón de motocicletas al abandonar la prisión, dos años después de los acontecimientos narrados.

I.III LA CONFIGURACION TEMPORAL DE LA FABULA

El acontecimiento central se desarrolla en un año y tres meses, más un corto episodio que ocurre dos años después. Aunque el relato tiende a una disposición lineal de los sucesos, se aprecia fácilmente que ésta se interrumpe en forma reiterada para subrayar en rápidas regresiones temporales la motivación del accionar de los protagonistas.

Estas regresiones se sustentan en tres procedimientos narrativos:

A) En la mayor parte de los casos, por la descripción omnisciente del pasado referida desde la interioridad del personaje, en virtud a procesos asociativos, o bien desde la omnisciencia del hablante básico interrumpiendo momentáneamente el *continum* de los sucesos.

B) Mediante el uso del *flash back,* manejado en secuencias de una significación básica en la motivación del accionar de los personajes. Así, por ejemplo, el lejano episodio de Manolo Reyes con la hija de los Moreau —raíz de sus futuras fabulaciones— nos es referido en un claro *raconto.* Otras veces, el *flash back* remite al lector a un acontecimiento ubicado en un pretérito inmediato. De acuerdo a esta modalidad, la provocación de Teresa al erotismo de Luis Trías y el fracaso sexual de éste corresponden a una regresión temporal que arranca de la humillada figura de la universitaria después de la frustrada experiencia. Mediante un acertado montaje el narrador vuelca en este *flash back* elementos que explican actitudes de secuencias inmediatamente anteriores. En este caso, apreciamos cómo la excitación sexual de los dos universitarios está motivada por las confidencias de Maruja durante el paseo en que la criada sufrió el accidente y cuya crisis se ha producido en el capítulo inmediatamente anterior.

C) Mediante las asociaciones que configuran los contenidos de los dos monólogos interiores de Maruja.

En lo que respecta a la anticipación de acontecimientos en el transcurso de la fábula, observamos que el uso de este recurso tiende a manifestarse en una apreciación de la distancia que media entre el narrador y los sucesos referidos, distancia asociada a la visión panorámica que el hablante básico posee de la totalidad del mundo narrativo. En su forma general, las anticipaciones subrayan el encuadre de los elementos de la fábula en un esquema cíclico natural —el verano—, en el que se proyectan, resuelven y tienen su desenlace la totalidad de los sucesos entregados por el relato.

I.IV LOS PERSONAJES

En forma previa a cualquier aseveración en torno a los personajes de la novela, debemos tener en cuenta que su análisis se subordina necesariamente tanto a la visión como a la exposición que de sus caracteres nos entrega el hablante básico.

Desde este punto de vista, el examen ha de encauzarse, en primer lugar, al logro de una síntesis ordenadora de los atributos de los que el personaje es soporte, y, en segundo lugar —y lo que es más importante—, a la descripción de su funcionalidad, aspecto este último que es menester captar ya en su relación con los otros personajes, ya en la acción que desarrolla para configurar el acontecimiento fabulado.

Finalmente, es necesario considerar que *Ultimas tardes con Teresa* ofrece el proceso enunciativo del narrador respondiendo explícitamente a una asociación entre el personaje y el estrato social que ideológica y ambientalmente lo contiene. De esta relación surge en cada caso una singular visión de la realidad que motiva la esencia de su participación.

Manolo Reyes

El «Pijoaparte» se nos presenta como una exacta ejemplificación del héroe problemático que intenta poseer los valores de un mundo cuya imagen clarificada y exhaustiva es incapaz de abarcar en su propia interioridad. Oscuro hijo de una viuda que fregaba pisos en la casa de un marqués, Manolo pronto hubo de autorreemplazar su origen por la bastarda e imaginaria posibilidad de ser un descendiente del propio noble. Movido por esta idea llegó a anteponer el apodo de «Marqués» a su propio nombre, mientras cargaba maletas en una estación de la ciudad. Un acontecimiento, en el que se entrecruzaron la realidad y la ilusión, unidas a un precoz erotismo, ad-

quirió una importancia capital en la formación de su carácter: el fugaz y casi irreal encuentro con una muchachita francesa —a cuyos padres servía él como guía en la ciudad—, la que vistiendo un vaporoso pijama y portando una extraña luz en sus ojos unió su rostro al del asombrado muchacho en medio de un claro iluminado del bosque (cfr. pp. 68-69).

Los enunciados narrativos que corresponden al personaje basan su significación en una explícita y reiterada regresión a este episodio. Por otra parte, al insertar el acontecimiento en la autopercepción valorativa del protagonista, el narrador fundamenta gran parte de la articulación anecdótica del mundo novelesco: «... ese frustrado viaje a un lejano país, esa artificial luz de luna brillando en el pijama de la niña, esa falsa cita con el futuro, la emoción, el sueño loco de emigrar, el tacto de la seda y el dolor punzante quedaron en él...» (p. 70).

De la relación de los enunciados con los acontecimientos que corresponden al personaje se deriva un conjunto de significaciones subjetivas —valores— que es necesario examinar en su conjunto (5). Hasta concretarse su relación con la joven universitaria, el «Pijoaparte» procede respondiendo a un ideologema básico de *posibilidad* y *rechazo* en la realización de los valores que conforman su universo individual («mundo pijoapartesco»). La posibilidad apunta a un desplazamiento físico que involucra el ascenso a una clase, a través de una relación sentimental con una muchacha que habite esa «región dorada». Optamos por decir «relación sentimental», dado que la posesión sexual no se realiza en el universo fabulado, sino como la culminación, siempre postergada, del éxito alcanzado por el héroe después de innumerables riesgos (cfr. p. 38).

La posibilidad de materializar la fabulación determina en el murciano el rechazo o aceptación de los personajes femeninos que lo rodean.

Desde este punto de vista, estos últimos pueden ser ubicados en tres campos dentro de la valoración pijoapartesca:

Primero: la mujer social, física y ambientalmente degradada.

Segundo: la mujer socialmente degradada, pero física y ambientalmente inmersa en la región dorada.

Tercero: la mujer social, física y ambientalmente colocada en esa región ideal.

En el primero de los campos tenemos a tres personajes: Lola, Rosa y Hortensia. De la primera de ellas la visión de los rasgos relevantes de la degradación adquiere las dimensiones de la náusea:

(5) Narciso Pizarro: *Análisis estructural de la novela*. Bilbao, Siglo XXI de España, 1970. Cfr. p. 154.

«... la Lola era una de aquellas mujeres de carnes hipocondríacas, blandas y tristes, muertas, que parecen muy manoseadas, aunque nunca lo han sido, y cuya expresión de asco, profundamente grabada en sus rostros hinchados y beatíficos, proviene no de la práctica excesiva del amor, sino de no haber hecho jamás el amor...» (p. 31). Visión análoga a la de Rosa, novia de Bernardo Sans —su compañero de delitos—, y de Hortensia Polo —la «Jeringa»—, sobrina de el «Cardenal».

En relación a esta última cabe señalar que la visión degradada apunta a elementos que la oponen a la figura de la mujer ideal. Dicho de otro modo: en el campo valorativo de Manolo Reyes, Hortensia aparece como la contrafigura óptica de Teresa Serrat: «... Hortensia era algo así como un esbozo, un dibujo inacabado y mal hecho de Teresa. Bastaba mirarla entornando los párpados: lo que se veía entre ellos, envuelto en una luz lechosa, era como una fotografía desenfocada de la hermosa rubia... Visión degradada de la bella universitaria, imitación híbrida, descolorida, frustrada o tal vez envilecida...» (p. 170).

En lo referente al segundo campo, la figura de Maruja participa de la degradación social y de los rasgos físicos de la región dorada (la villa). La posesión de rasgos positivos (encuentro en la verbena, visión de la criada en el coche y su dormitorio en la mansión) son los cauces que el murciano toma equívocamente como índices relevantes de una posibilidad, más allá de la presencia de elementos que emergen de la degradación social: «... un dichoso aire de desamparo que el murciano no habría sabido determinar, pero que le resultaba decididamente familiar y le inquietaba...» (p. 22). Es obvio que el «Pijoaparte» obra al respecto estableciendo una simbólica concomitancia entre la localización (verbena-villa) y la luminosidad (elemento de su sueño obsesivo) que se proyecta en torno a la muchacha al encenderse las luces de la terraza (cfr. p. 40). No obstante, antes de que la luz de la mañana le revelase al murciano la verdadera condición social de su conquista, la misma posesión física había separado al acontecimiento de la trama fabulada, en la que tal como lo señaláramos el acto sexual llegaba como feliz epígono de innumerables riesgos.

De la incompatibilidad que representa la condición social de Maruja con el mundo fabulado del murciano se desprende que la valoración de este último se desplace necesariamente hacia la figura de Teresa Serrat. El accidente de la criada, y con él su desaparición, permite el encuentro de dos significaciones subjetivas y articula al mismo tiempo el acontecimiento central de la novela.

Al emerger Teresa Serrat como la mujer de la región dorada dentro del tercer campo valorativo del «Pijoaparte» nos orienta a una visión del personaje como elemento mediatizado y no como un sujeto soporte de enunciados. Según esto, la figura de la joven universitaria responde positivamente a la totalidad de los rasgos fijados obsesivamente en la fabulación del murciano.

La primera visión que Manolo tiene de Teresa es una composición de luz y de cromatizados elementos físicos al pie de la imponente villa: «... su esbelta silueta, al inmovilizarse, quedó nimbada por la luz que le llegaba desde atrás... Toda su figura desprendía un cálido efluvio adquirido sin duda en algún salón iluminado y lleno de gente...» (pp. 77-78). Luego su vista se desplaza («hacia aquella deliciosa piel color tabaco y aquellos maravillosos ojos azules», p. 79). Con estos atributos, Teresa pasará a ocupar el lugar de la pequeña francesa en las mixtificaciones pijoapartescas. El mito se ha concretado.

Teresa Serrat

La figura de la joven universitaria como soporte de enunciados, es decir, como figura desmitificada, es, a nuestro juicio, uno de los elementos cuya relevancia trasciende el plano del acontecimiento para convertirse en uno de los personajes mejor logrados de la novelística española de posguerra.

Sobre la base del prestigio que le otorga su participación en los desórdenes universitarios del año 56 y rodeada por un núcleo de estudiantes de izquierda, Teresa se crea un campo de valores opuestos a los sustentados por la burguesía catalana de la que su familia es genuina representante. Ajena a comprender las complejas relaciones que rigen la dependencia del individuo en una sociedad en semidesarrollo, la joven universitaria reduce esquemáticamente a dos ejes su valoración subjetiva: la captación de la realidad proletaria (que opone a la indiferencia) y el desprecio por la moralidad reinante en lo que se refiere al sexo. Manejando este microsistema ético-político, Teresa Serrat ha de comprender pronto su error de querer plasmar el pensamiento revolucionario de los que la rodean con su capacidad erótica para liberarla de la virginidad. Esta contradicción determina el rechazo de Luis Trías y el ansia de encontrar la figura que responda a estos atributos. En esta inversión de perspectivas, es decir, en el desplazamiento de lo general por una individualidad es donde se encuentra la raíz del proceso de mitificación que ha de conducirla hacia el muchacho del Monte Carmelo. Unida la condición social de éste a las confesiones de Maruja sobre su potencialidad amatoria,

el «Pijoaparte» es elevado a un terreno mítico al mismo tiempo de ser requerido de dos condiciones que no puede entregar: conciencia política y liberación sexual.

De este modo quedan enfrentados dos campos valorativos que portan recíprocamente una mitificación falseada.

El cotejo de cada una de las figuras como objeto enunciativo de la contraria, en un proceso descriptivo que Tzvetan Todorov en forma acertada califica de puramente estático (6), puede ser reducido al siguiente esquema:

Manolo

A) Rechazo del medio (Monte Carmelo).
B) Deseo de alcanzar una región dorada. (Vida burguesa).
C) Certeza de lograr a través de Teresa la región dorada.
D) Rechazo de lo sexual como forma de poseer a Teresa.

Teresa

A) Rechazo del medio (burguesía).
B) Nostalgia de arrabal como zona de realización mítica.
C) Certeza de que Manolo personifica el mito.
D) Consciencia de lo sexual como inherente al mito.

Esta serie de enunciados —siguiendo el esquema analítico del crítico búlgaro— debe conducir a las reglas de acción que constituyen el movimiento de las relaciones entre predicados (7), es decir, nos lleva al examen de sus respectivas realizaciones en el *continum* de acontecimientos en que les corresponde intervenir.

Estos acontecimientos, en tanto generan modificaciones en los respectivos índices valorativos, pueden ordenarse en las siguientes fases:

1) El desplazamiento hacia el espacio mítico.
2) El deterioro del mito.
3) El retorno al *status*.

1) *El desplazamiento hacia el espacio mítico.*—El conjunto de secuencias que configuran esta fase subrayan el desplazamiento físico de la pareja desde un punto neutral (la clínica) hacia dos zonas socialmente limitadas: el Monte Carmelo y los suburbios (espacio mítico de Teresa) y los paseos y locales concurridos por la burguesía (región soñada y mítica del mundo pijoapartesco).

Observamos de inmediato que el contacto de las significaciones subjetivas con la realidad tiende a diferenciar radicalmente el com-

(6) Cfr. Tzvetan Todorov: *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 77-80.
(7) *Ibídem*, pp. 77-80.

portamiento de ambos personajes. En efecto, Teresa Serrat proyecta hacia la objetividad los elementos que conforman su ideologema básico hasta llegar a la total sustitución de la realidad percibida. Desde esta perspectiva, el grotesco arrebato de Manolo en su primera visita a la clínica se transforma para la joven universitaria en la conducta de «un comisario político» (cfr. p. 159); la visión de las hermanas Sisters —hábiles ladronas en el timo de la prenda íntima descompuesta— en un importante contacto subversivo (p. 155); la banda de meningíticos del Cottolengo en «... el grupo estatuario cuyas cornetas lanzaban una vibración desconocida a la tristeza neurótica de los tambores, predisponiéndola a cierta oscura promesa» (p. 143). En el fondo, cada accionar de Teresa no hace más que reafirmar los elementos de su campo valorativo en función mitificadora.

Diametralmente opuesta, en cambio, se nos ofrece la actitud del «Pijoaparte» en su desplazamiento hacia la región dorada. Rescatado de su ambiente por la combinación «muchacha-automóvil», las fabulaciones del murciano se estrellan reiteradamente con la seguridad que delata cada acto de la universitaria. La vorágine mecánica del «Floride» lanzado a toda velocidad por las calles de Barcelona y su desplazamiento hacia cafeterías, bares y paseos de la burguesía acentúan en el ladrón de motocicletas una progresiva percepción de la realidad y un deseo de acondicionarse física e ideológicamente en ella. La renovación de su vestuario («¿tan mal vestido iba hasta hoy?», página 162), su entrega intelectual («Tienes que prestarme algún libro, Teresa», p. 165) y el bufonesco gesto de comprar un ramo de violetas para la universitaria izquierdista son algunos de los índices de un progresivo desdibujamiento y de una pérdida de su inicial consistencia.

Este acoso de la realidad al mundo pijoapartesco, junto con articular un rápido distanciamiento de la obsesiva fabulación, determina en un primer momento su agresividad (producto de la frustración), manifestada en el episodio de la clínica (demencial intento de bajar la cremallera del vestido de Teresa frente a su padre, pp. 188-189), y luego su retorno concreto a la posibilidad, no ya sobre bases fabulatorias, sino disponiendo de los elementos que la realidad inmediata le ofrece (posible empleo obtenido por mediación de la familia).

2) *El deterioro del mito.*—Prefijado el comportamiento del «Pijoaparte», la posibilidad de logro que posee el murciano queda confiada a la persistencia de la mitificación en la joven universitaria. No obstante, el desplazamiento inverso de Teresa Serrat hacia Monte Carmelo apunta justamente hacia una irreversible desmitificación en

la medida en que la realidad percibida desplaza uno a uno los elementos que integraban la hipervaloración.

El proceso se cumple en tres secuencias: el baile de Guinardó, el encuentro con Bernardo y el incidente en la buhardilla.

En la primera (pp. 253-259), el choque de la realidad con los elementos de su ideologema convergen en la percepción de un mundo degradado, similar al de la burguesía: «... ¿Dónde estaba aquella alegría directa y sana de los bailes populares? Un olor a sobaco, eso era todo...» (p. 257).

En lo referente al encuentro con Bernardo Sans —al que Manolo había convertido en contacto subversivo para satisfacer las fabulaciones de la joven— enfrenta ésta a la figura irónicamente mítica de un desviado sexual que sangra calladamente en un rincón.

Y finalmente, el escándalo en la buhardilla —falseada imagen de una célula clandestina—, en la que el «Pijoaparte» cae abatido por los golpes de su propio ambiente, significa para Teresa Serrat el definitivo triunfo de la realidad sobre la ilusión mitificadora.

Despojada de la fabulación, la significación de Teresa Serrat queda reducida a su rechazo de clase y aferrada, por tanto, a la posibilidad que representa lo sexual como rompimiento de un prejuicio. Es el azar, representado por la muerte de Maruja, el elemento que cierra, al mismo tiempo que su liberación, la última posibilidad pijoapartesca.

3) *El retorno al «status».*—Al quedar esta etapa marginada en la articulación de la fábula, el seguimiento de los personajes se nos entrega a través de una breve secuencia ocurrida dos años después de su último encuentro. A Luis Trías de Giralt es a quien corresponde cerrar la visión de una Teresa Serrat riéndose de la condena de su ex compañero, desembarazada al fin de su virginidad y terminando brillantemente su carrera (cfr. p. 333). Manolo Reyes, con las manos en los bolsillos, se nos sumerge, vacío ya de contenidos, en la oscuridad de su clase.

Los personajes secundarios

Al constituir la actitud del narrador una clara estratificación del espacio narrativo en torno a un *lumpen* proletario (Monte Carmelo) y una muestra de la burguesía catalana (la villa y San Gervasio), se opera necesariamente sobre dos tipos de caracteres secundarios: los que afirmando el *status* del cual emergen poseen una función signi-

ficativa en el desarrollo de la fábula y los que apuntan a una función sólo representativa del espacio en el que ella se encuadra y se desenvuelve. Entre los primeros cabe consignar las figuras de Luis Trías de Giralt, Maruja y Hortensia. Entre los segundos, al «Cardenal», Bernardo Sans, las hermanas Sisters, Rosa, Lola (todos éstos en el ámbito del Carmelo) y al matrimonio Serrat, a los Bori, a María Eulalia Bertrán y al resto de los estudiantes de izquierda como tipos insertos en la burguesía condal.

Entre los primeros, Maruja, la criada de los Serrat, ostenta en la totalidad de sus rasgos una clara función vinculativa. Por una parte, posibilita el enlace de los dos protagonistas, y por otra, y en un plano más general, posee rasgos que la asimilan —tal como lo señaláramos— a las dos muestras sociales que la novela pretende enfrentar.

Esta posición intermediaria, tanto en el acontecer como en el ámbito espacial, origina en el personaje una necesaria tensión, que aún después del accidente podemos percibir a través de dos monólogos interiores que se alternan con los acontecimientos. Su desaparecimiento permite al narrador trasladar esta tensión a las relaciones de Teresa y Manolo. Como acertadamente apunta Juan Carlos Curutchet: «Una vez posibilitado el acercamiento, sucumbe en holocausto a esa relación. Culpable de una doble traición (a Teresa, por extracción social; al "Pijoaparte", por haber intentado una precaria integración en una clase social que no es la suya), Maruja debe sucumbir. Su muerte es el símbolo de la oposición radical entre dos orbes míticos. Y en ese universo del mito no hay cabida para los seres humanos» (8).

En lo referente a Luis Trías, hay que señalar que la figura del líder universitario aparece sometida a radicales ambivalencias, tanto en el orden del acontecer como en el ámbito socioeconómico que representa: «... nieto de piratas mediterráneos, hijo de un listísimo comerciante que hizo millones con la importación de trapos durante los primeros años cuarenta...» (p. 106). De este modo, Luis Trías, el universitario de izquierda a quien se supone políticamente conectado, alterna su tiempo entre el bar Saint-Germain-des-Prés y la villa de los Serrat. Si bien es cierto que su accionar se remite a un pasado, su prestigio y su ascendiente sobre Teresa cesan como resultado de la incompatibilidad político-sexual que su figura representa en el campo valorativo de la joven universitaria.

El personaje ha merecido detenidas consideraciones de los críti-

(8) Juan Carlos Curutchet: «Juan Marsé o la conciencia derrotada», *Temas*, Montevideo, número 16, abril-junio de 1968, pp. 21-22.

cos. Así, por ejemplo, para Curutchet: «Difícilmente se encontrará en toda la narrativa española de posguerra personaje más irrisorio, burgués, hipócrita y repugnante que este arquetípico Luis Trías de Giralt» (9). Acto seguido, el crítico argentino ha de reprochar a Marsé este retrato de un dirigente universitario marxista cuando «la novela es publicada en un momento de recrudecimiento de la agitación en las universidades españolas» (10).

Estas aseveraciones nos parecen, si bien exactas en lo primero, no del todo consecuentes con la novela en lo segundo, dado que la trayectoria revolucionaria del joven catalán no es sino el producto —según su propia confesión— de querer acostarse con Teresa Serrat. Este detalle marca un amplio quiebre entre el ámbito representado y el personaje, a la par que echa por tierra la posibilidad de una tipificación. Si ésta existiera tendría que referirse necesariamente no a un sector político, sino al de aquellos hombres que pretenden conseguir la posesión de una mujer a través de un mimetismo ideológico. Creemos que este objetivo —más a tono con la ironía que empapa la novela— es la única meta del personaje y ampliarlo significa forzar la sustancia narrativa que se nos entrega. Es precisamente esta estrecha perspectiva del joven burgués la que lo separa del «Pijoaparte» al suponer en el murciano un propósito análogo («En el fondo los dos queríamos lo mismo: acostarnos con Teresa Serrat. A que no...», p. 333). Percepción falseada de los verdaderos objetivos del ladrón de motocicletas que el hijo de enriquecidos comerciantes es incapaz de comprender.

De igual modo no consideramos congruente la esquemática asociación que establecen Edenia Guillermo y J. Amalia Hernández entre las figuras de Luis Trías y el «Pijoaparte». Buscando entre los personajes determinados paralelismos, afirman que uno de estos «... se logra en Manolo y Luis, ambos con aparentes o supuestos desvíos homosexuales en el pasado, enmascarados, uno, tras el liderazgo estudiantil, y otro, bajo el disfraz de dirigente obrero» (11). Aseveración que si bien apunta positivamente hacia el estudiante, fuerza la sustancia narrativa al desviar la admiración que el murciano siente hacia el «Cardenal».

Y por último, en relación a Hortensia —sobrina del «Cardenal»—, hay que considerar que este personaje se mantiene constantemente en un segundo plano como contrafigura de Teresa Serrat. En el *continum* de acontecimientos, su accionar converge hacia el «Pijoaparte» en tres

(9) *Ibidem*, p. 25.
(10) *Ibidem*, p. 25.
(11) Edenia Guillermo y Juana Amalia Hernández: *Novela española de los 60*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971, pp. 80-81.

rasgos básicos: la posibilidad, la amenaza y la traición. El primero se hace ostensible al ser Hortensia quien procura el dinero, el cual es lógicamente un elemento vital para el murciano durante su aventura amorosa. Sin embargo, para la solitaria muchachita del Monte Carmelo el sacrificio y la complicidad del robo del dinero significan una posesión dentro de los límites de su propia clase. Paralelamente a este accionar, el relato nos entrega los suficientes índices anticipatorios de los lazos que unen al murciano con su barriada. El descubrimiento de la carta de Teresa encamina a Hortensia al acto de denuncia. La solidaridad de clase, brutalmente pisoteada por el «Pijoaparte», se termina por cobrar un definitivo desquite.

I.V LAS DIRECTRICES TEMATICAS DEL PROCESO EPICO

La relevancia del contorno espacial en el análisis literario aparece explícitamente señalado por Wolfgang Kayser en relación a su concepto de proceso *épico* (12). Siguiendo este camino, el análisis de *Ultimas tardes con Teresa* nos plantea el problema de la relación entre los caracteres y el ámbito del cual emergen para articular los acontecimientos. Este aspecto se encuentra explícita y reiteradamente señalado en la novela. Dicho de otro modo: la oposición entre el Monte Carmelo y la villa de los Serrat configura una dicotomía que radicaliza los caracteres y, con ellos, su campo de valores y su accionar.

El Monte Carmelo («... colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad», p. 24) aparece descrito en la primera parte de la novela. La visión del narrador no sólo se detiene en la degradación física del inhóspito lugar, sino que alcanza a sus propios habitantes en una perspectiva temporal que se desliza desde la esperanza a la derrota en los hombres viejos y desde los sueños guerreros hasta el presente delictual que viven sus jóvenes. Este submundo de ladrones, escapistas, reducidores y prostitutas resuelve la materia de su esperanza en la visión cotidiana del plano de Barcelona en una sustanciación que al ser meramente espacial degrada aún más su esencia y transforma en irreversible la condición desplazada de sus habitantes. Es por esto que cuando el narrador señala que «hay apodos que ilustran no solamente una manera de vivir, sino también la naturaleza social del mundo en que uno vive» (p. 13), el «Pijoaparte» queda elevado como tipo a su forma absoluta, y en esta mitificación el espacio que lo condiciona queda transformado en orbe mítico.

Es de hacer notar que la naturaleza de esta tipificación encuadrada

(12) Véase Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid, Gredos, 3.ª edición, 1961, p. 234.

en los márgenes del espacio épico se cumple a nivel del narrador, siendo ajena al personaje y a su medio. Es significativo el hecho de que en ningún pasaje de la novela el protagonista sea llamado por su apodo entre los personajes del Monte Carmelo. Para todos ellos es simplemente Manolo, y sólo para el hablante básico está reservado el apelativo de «Pijoaparte».

Esta naturaleza mítica del Monte Carmelo se plasma en la clase opuesta bajo las formas de la añoranza de un «paraíso perdido» (confróntese p. 25). Y en la propia Teresa este «paraíso perdido» se asocia a una «nostalgia de arrabal» y a la sensación no olvidada de «el aliento perdido, el intenso olor a cetona que transpiraban las ropas del muchacho y su mano roñosa al agarrar sus trenzas, obligándola a girar la cara lentamente y a pronunciar varias veces la extraña palabra: «¡Di zapastra, dilo!» «Zapastra» (p. 141).

Frente al Monte Carmelo se alza la visión de la villa y con ella una tipificación de la alta burguesía catalana. No obstante, sus figuras representativas —Oriol y Marta Serrat— carecen de una participación significativa en el plano anecdótico. De hecho en el seno de este ámbito, pero mucho más cercanos al acontecer narrativo, se ubican los estudiantes de izquierda. Acudiendo al plano jerarquizado que el narrador posee del mundo novelesco, el despertar frustrado de los amigos de Teresa sirve «para que ayude a explicar mejor la naturaleza moral del conflicto que arrojó a la bella universitaria en brazos de un murciano» (p. 235).

Sin duda que sobre este elemento de la novela se ha centrado la crítica en una multiplicidad de enfoques que bien merecen ser, al menos, consignados.

Pasando por alto algunos juicios demasiado someros, como el de Gil Casado, que reduce todo el problema a una afirmación: «... ciertas personas toman una postura socialista y revolucionaria, sin que en realidad les importe la situación que dicen combatir» (13), un estudio centrado en la novela, como el de Edenia Guillermo y Juana A. Hernández, afirma que «las criaturas creadas por Marsé tienden a caricaturizar dos mundos donde el de la izquierda es atacado en sus mitos de "conciencia de clase", "reivindicaciones", "lucha proletaria", "unidad del estudiantado y la clase obrera"» (14).

Mario Vargas Llosa, en una reseña ya clásica, apunta también a este aspecto: «Este rufián apuesto, desenvuelto y locuaz, parece haber sido concebido como un intento de descrédito, como la mano justiciera que rasgará el velo que disimula la impostura de Teresa y su

---

(13) Pablo Gil Casado: *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 335.
(14) E. Guillermo y J. A. Hernández, *op. cit.*, pp. 79-80.

círculo..., la osada intromisión del ladrón en este mundo basta... para destruir las apariencias y sacar a la luz la falsedad de la rebeldía de estos jóvenes, su mentira profunda, su inconfesable solidaridad con el orden que simulan combatir, sus alienaciones, sus traumas sexuales y sus mitos» (15).

Y culminando con el severísimo análisis estético-sociológico de Juan Carlos Curutchet para quien «... la secreta, inconfesable fascinación que sobre Marsé ejerce el fasto y refinamiento de la aristocracia...», al que se une «su resentimiento, el rencor contra un estudiantado universitario de cuyos círculos se siente injustamente segregado, lo lleva a representarlo arquetípicamente en una Teresa falsificada, agitadora de puro *snob*...». Al mismo tiempo que sobre los estudiantes de izquierda aclara: «Puede que la izquierda universitaria española adolezca —parcialmente— de las limitaciones que Marsé le atribuye..., pero establecer una generalización a partir de estos rasgos, privativos, a lo más, de *algunos* (16) sectores de estudiantes, pretender definir el todo por una de las partes, implica una alienación similar a la denunciada: significa traicionar la diversidad humana y social en beneficio de una concepción prejuiciada de la realidad» (17).

En lo que se refiere a nuestro punto de vista, preferimos considerar previamente que en este aspecto el narrador separa resueltamente los planos espacial y temporal.

Hemos visto en relación al primero que la dicotomía se radicaliza en dos ámbitos: el Monte Carmelo y la villa de los Serrat, ampliada a Blanes y San Gervasio. Pretender incluir a todo el estudiantado de izquierda en esta sectorización no constituye el propósito del narrador, y entenderlo así significa desenfocar el proceso épico establecido. Teresa Serrat, Luis Trías y sus amigos son elementalmente *burgueses universitarios de izquierda*, dejando patente esta expresa jerarquización. Por otra parte, incluir al líder en un ámbito político presupone forzar el propio acontecer de la fábula, dado que es él mismo el encargado de desmentir su tendencia, reconociendo en su accionar un propósito meramente erótico. Queremos señalar con esto que la configuración del espacio épico no se gesta a partir de una generalización del estudiantado español de izquierda, sino dentro de la burguesía catalana apuntando hacia los universitarios de aquella tendencia, lo que evidentemente hace variar el cariz del problema.

Además, esta visión está ofrecida en una clara perspectiva temporal. En este sentido es donde nos encontramos con una manifiesta

(15) Mario Vargas Llosa: «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», *Insula*, Madrid, año XXI, núm. 233, abril de 1966, pp. 1 y 2.

(16) Subrayado en la cita.

(17) J. C. Curutchet, *op. cit.*, p. 23.

diferenciación entre este sector y su opuesto social, dado que mientras el submundo del Monte Carmelo se nos presenta con una visión temporal que va desde un remoto pasado hasta el presente de los acontecimientos referidos, la imagen de los burgueses universitarios de izquierda avanza desde un pretérito inmediato (1956) y se desplaza progresivamente hacia la actualidad para terminar proyectándose en un futuro que sobrepasa la línea de acción y se refugia en la omnisciencia narrativa.

En este proceso temporal con que opera el narrador se subraya la progresiva degradación de los personajes aludidos. Esta degradación se inicia con el despertar universitario del año 56 («... la conciencia política nació de una ardiente, gozosa erección y de un solitario manoseo ideológico...», p. 231); se inserta en el presente narrativo («... Hoy transcurridos casi dos años... habría que denunciar cierto sensible desplazamiento que tal ardor ha empezado a sufrir en el interior de los jóvenes cuerpos...», p. 235) y se prolonga a un futuro que escapa al acontecer de la fábula («... porque diez años después, todavía estarían pagando las consecuencias, todavía arrastrarían trabajosamente, aburridamente, cierto prestigio estéril conquistado durante aquellos gloriosos hechos..., p. 236).

Ante cualquier proyección del análisis de las directrices temáticas que configuran el proceso épico cabe inquirir sobre el sentido que porta cada sectorización de las dicotomías articuladas. Este plano nos lleva a considerar que la sustancia narrativa de la novela conlleva, en forma inherente, una visión de la realidad histórica expresada, de suyo, estéticamente. En forma consecuente a toda una tradición crítica, Fernando Morán señala que: «La narración se constituye en novela cuando pretende transmitir la totalidad a través del personaje; es decir, la visión más general de una situación histórica determinada en el destino de la persona» (18).

Es un hecho que el contexto histórico que refleja *Ultimas tardes con Teresa* y que corresponde a los campos axiológicos que configuran la naturaleza atributiva de sus protagonistas, arranca de un panorama actualizado de la ciudad de Barcelona.

No hay duda de que la Ciudad Condal representa en la nación española una acertada muestra de una sociedad caracterizada como de semidesarrollo. La especificación de este estado se clarifica atendiendo a la definición expresada por Tierno Galván: «Entiendo por semidesarrollo la situación del grupo humano que dentro de una región económica desarrollada y participando, con limitaciones, de la estructura cultural de los sectores desarrollados, está en el comienzo de

---

(18) Fernando Morán: *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971, p. 14.

una época histórica de industrialización de alto nivel y conserva la estructura clasista y los sistemas sociales de prejuicios propios del subdesarrollo» (19).

Este tipo de configuración social plantea una abismal separación entre sus componentes, de acuerdo a los diferentes niveles de transformación. Su aspecto básico está en la coexistencia de lo *residual* y lo *emergente*, es decir, de dos grupos que traducen un sistema de relaciones de acomodación o de conflicto entre lo *arcaico* y lo *nuevo*, estableciéndose que lo que en el plano cronológico es *nuevo* no contiene necesariamente las soluciones pertinentes para los problemas generados por la permanencia de lo que es *arcaico*, hecho que termina por configurar una situación de crisis simultánea de los dos patrones (20).

En el seno de la sociedad catalana es obvio que los grupos emergentes, es decir, la burguesía plantea como solución la muy definida fórmula neocapitalista de acuerdo a un «espacio relación» que corresponde a Centroeuropa y a los Estados Unidos. Aún cuando esta solución basada en los cánones típicos de la historia capitalista constituya una realidad difícilmente adaptable a las modalidades del neocapitalismo nacional y plantee, por ende, una problemática que Antoni Jutglar denomina de *atipicidad*, «la propia subsistencia de sectores infradesarrollados es una constante denuncia frente al optimismo del consumo creciente en ciertos sectores» (21).

Llevada esta problemática al terreno de la novela española, Fernando Morán insiste en el hecho de que al concretarse la transformación económica en forma muy anterior al cambio social, y sin que exista la necesaria base ideológica, la novela tiende a recoger patrones tradicionales que, consecuentemente a lo expuesto, mantiene aún una una tácita vigencia (22).

Esta descoyuntura estético-sociológica se resuelve, para Morán, en los «inevitables anacronismos» y en los «diferentes niveles dentro de una misma obra» y en el hecho de que «... al tratar de realidades estancadas es difícil, si se entra en comunicación profunda con el objeto, evitar el «anacronismo» de tema y aún —aunque esto es más inevitable y constituye mayor exigencia— de estilo» (23).

Sin duda estamos frente a una de las raíces de la evidente motivación decimonónica que en *Ultimas tardes con Teresa* denuncia la re-

---

(19) Citado en F. Morán: *Novela y semidesarrollo*, p. 198.

(20) Cfr. F. Morán: *Novela y semidesarrollo*, p. 203. Los subrayados corresponden a la cita.

(21) Cfr. Antoni Jutglar: «La burguesía catalana y el neocapitalismo», *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, núm. 27, 1965, p. 10.

(22) F. Morán: *La novela entre el subdesarrollo y la sociedad de masas*. Cfr. p. 63.

(23) *Ibídem*, p. 63.

lación entre el héroe y su mundo, relación que se resuelve en una pugna individual del protagonista por su ascensión social, frente a los obstáculos que suponen los prejuicios de una clase que lo rechaza por su condición.

El esquema stendhaliano que supone esta concepción apoya su base en dos aspectos que terminan por caracterizarlo: la sexualidad sublimada y la visión omnisciente que el narrador posee del destino del héroe. La única diferencia proyectada a la modificación del encuadre, radica en las discrepancias que establece la degradación inherente al tratamiento del lumpen como elemento residual del propio infradesarrollo.

Al concebirse a su vez este patrón decimonónico en las formas del idealismo abstracto de Lukacs, en el que la seguridad interior del héroe se resuelve en una utópica aspiración de reencontrar el mundo pasado o mítico en las cimas alcanzadas tras su lucha (24), la materia ya degradada del personaje se transforma en una caricatura y lo utópico se disuelve en la anticipada burla.

El análisis tiende a confirmarse si se le centra en la figura de Teresa Serrat. Por su posición socioeconómica la universitaria pertenece al nivel emergente dentro de los ámbitos del semidesarrollo. Si postulamos para este estrato las categorías de la llamada «sociedad del bienestar», concluiremos que su típica ausencia de ideología se traduce en una aceptación implícita del sistema que a su vez le garantiza su *status* y su desarrollo. No obstante, ¿hasta qué punto Teresa Serrat se separa de esta condición? Creemos que tácitamente en la medida en que su ideología perciba una injusta polarización social y en una motivación para luchar contra el sistema.

De acuerdo a la referencia temporal ya aludida, Teresa está concebida en una trayectoria evolutiva que va desde la lucha desinteresada al típico conformismo que caracteriza a su clase. En la mitad de ese trayecto es donde su figura se inserta en los acontecimientos que articulan la fábula de la novela. Es decir, lo que obviamente representa la joven universitaria es un despertar frustrado en su conciencia de la injusta polarización existente, frustración que disuelta en el mito y en una confusión entre el deseo y el ideal, la encamina hacia la aceptación del *status*. Es sobre esta base donde consideramos que el personaje más que a una clase social apunta hacia una generación frustrada y es en función de esa idea donde realmente opera la ironía casi cruel del narrador. De allí que encontremos demasiado generalizador el juicio de Curutchet cuando afirma que Marsé, a través de Teresa

---

(24) Georg Lukacs: *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 125 y ss.

Serrat, «... Niega, en una palabra, toda posibilidad de desalienación para los enclaustrados en su clase» (25).

Frente a esta aseveración consideramos que la perspectiva ha de ser analizada en torno a las circunstancias que componen el contorno del personaje. Y desde este punto de vista, aquella «sugestión de un futuro más digno» (p. 195) y aquella intuición de que «... en este país todo está por hacer. Y tú no puedes lograr que todo cambie de la noche a la mañana: Ni aún sacrificando lo mejor de nuestra propia juventud» (p. 118), corresponden a un despertar ideológico, constreñido entre un falso izquierdismo, que sólo aspira a su posesión sexual, y un ladrón de motocicletas que busca en ellas el ascenso a una clase. Sistemáticamente el narrador cierra para Teresa Serrat puerta tras puerta, sin que ello signifique un determinismo de clase. La novela —valga ya decirlo de una vez— no narra el enfrentamiento entre el proletariado y la burguesía, sino entre el lumpen y una generación de burgueses universitarios perdida entre sus mitos, sin conductores de real conciencia, engañada por nietos de piratas y exóticos aventureros (como el egipcio seductor de jóvenes universtarias). Inmerso en esta degradación, el destino de Teresa Serrat se nos ofrece como más injusto y sórdido que el impuesto para el audaz murciano.

I.VI. LOS MOTIVOS

En forma consecuente a la naturaleza de la sustancia narrativa de la obra, la determinación y el análisis de los motivos que la configuran nos conducen a un encuadre stendhaliano tamizado por una estudiada y bien lograda técnica narrativa que ironiza y retuerce el esquema básico.

Desde luego, la línea anecdótica se nos ofrece como una plasmación del motivo del *amor imposible*. Ahora bien, al proyectarse esta situación concreta en un espacio épico constituido por diferentes niveles en una sociedad semidesarrollada, éstos convergen hacia el esquema básico portando una serie de rasgos que hacen más complejo su tratamiento. Dos de estos rasgos nos parecen fundamentales: la mediatización y la degradación.

Con relación al primero de ellos podemos observar que el motivo estructurante se apoya en dos significaciones subjetivas que tienden a la mitificación de sus niveles opuestos. No se trata por ende de «alcanzar» un objeto amado, sino a través de él realizarse socialmente. Esta condicionalidad de lo amoroso es lo que termina por subordinar la existencia del motivo estructurante a la persistencia del mito frente a la realidad.

---

(25) J. C. Curutchet, *op. cit.*, p. 25.

Nos enfrentamos de esta manera al tratamiento de una recíproca mediatización en la que cada sujeto se esfuerza por despojarse de sus atributos sociales conscientes de que ellos constituyen el impedimento para alcanzar el espacio mítico. La naturaleza falseada de esta posibilidad es la que ha de señalar su anticipada derrota y la que tiñe de ironía sus desplazamientos y de sarcasmo su desengaño.

Paralelamente al ansia de alcanzar la región mítica, el «Pijoaparte» y Teresa Serrat se lanzan a la búsqueda de ideales en un contorno de formas degradadas. En el intertanto, se autoimponen nuevas formas de vida según el modelo exterior de su oponente. Quizá la degradación resultante de este falseamiento sea el rasgo más relevante en el tratamiento del motivo central.

La mediatización y la degradación tienden al mismo tiempo a definir caracteres secundarios, reforzando así la articulación de la línea anecdótica.

De este modo, tanto Luis Trías como Hortensia se constituyen respectivamente en polarizados vértices de una estructura bitriangular, representando para cada uno de los protagonistas la realidad del *status* del cual quieren escapar. Ambos intentan la seducción, el primero con falsas ideas revolucionarias y la segunda con la complicidad del dinero robado. En el fondo, el líder universitario y la muchacha del Monte Carmelo intuyen la meta del ser deseado, y desesperadamente ofrecen aquello que por su naturaleza no pueden poseer.

I.VII HACIA UNA DETERMINACION DE LA LEY ESTRUCTURAL

Cuando se inicia la búsqueda y la determinación de la dicotomía estructurante del mundo narrativo se opera con el criterio de que la novela constituye en sí una cosmovisión personal que reproduce y sintetiza las estructuras que corresponden a la interdependencia entre el escritor y la sociedad de la cual éste emerge. Ya aludíamos a esta condición cuando coincidíamos con F. Morán al considerar la novela como el intento de transmitir la visión más general de una situación histórica determinada en el destino de una persona.

Creemos que esta visión general de la realidad, por la naturaleza que la configura, tiende a percibirse como una totalidad dialécticamente polarizada, constitución que el creador aprehende y refleja necesariamente en el producto de su quehacer estético. Apuntando a este problema, Erich Koehler señala que: «La literatura es siempre... el espejo y la interpretación del estado de la sociedad en un momento determinado de su evolución histórica; este estado se basa

siempre en una tensión entre el ideal y la realidad, y la literatura sólo logra ser arte reproduciendo este estado de la sociedad más o menos lleno de contradicciones internas» (26).

Bástenos señalar que en *Ultimas tardes con Teresa* estamos ante un novelista que concibe un espacio polarizado entre un nivel emergente y otro residual, correspondiendo de esta manera a la configuración típica del semidesarrollo. Al mismo tiempo notamos que ambos niveles se unen en la aspiración por alcanzar, el primero, los modelos de la sociedad patrón igualitaria, y el segundo, la condición del bienestar que caracteriza al nivel emergente. La esencia de esta aspiración radica en la condición falseada de ambos modelos.

Al plasmarse literariamente ambas formas, el héroe queda aprisionado entre sus respectivas contradicciones. El propio «Pijoaparte» no sólo detecta el rechazo del nivel emergente —salvo en Teresa, como es obvio—, sino que llega a intuir «aquella impresión de desfase y desintegración, la sensación de que en el barrio los acontecimientos habían empezado a desbordarse desde hacía algún tiempo, sin enterarse él, y lo mismo cabía pensar de los sentimientos de la gente...» (p. 215).

La novela entrega claramente la polarización de dos estratos, cuya naturaleza degradada constituye lo más esencial de sus realidades. Quienes la representan, el murciano y la joven universitaria, captan la dicotomía, pero son incapaces de aprehender la verdadera realidad. Esto los lleva a la mitificación de una apariencia cuya falsedad sólo Teresa termina por comprender. Para el «Pijoaparte» «la blanca gacela de la dignidad» no es más que una posibilidad cerrada por un desquite de su propia clase.

Desde este punto de vista, el universo novelesco, definido por Golmann como «el conjunto de relaciones que rigen el comportamiento de los personajes (incluida la expresión verbal) y la transformación de las situaciones» (27), se resuelve en *Ultimas tardes con Teresa* en el eje temático de la posibilidad mitificada y el desengaño (desmitificación). Esta dicotomía se proyecta más ampliamente a toda la extensión del proceso épico en torno a una ley estructural que definimos como *apariencia* y *realidad.*

Esta ley estructural se constituye en la síntesis ordenadora de la totalidad de los elementos que concurren a configurar el mundo novelesco y, por su naturaleza, puede percibirse en la expresión lingüística que traduce la cosmovisión del creador.

---

(26) Erich Koehler: *Las posibilidades de una interpretación sociológica ilustradas a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas.* En Roland Barthes et. alt.: *Literatura y sociedad,* Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 52-53.

(27) Lucien Goldmann. En R. Barthes et. alt., *op. cit.,* p. 93.

Si tomamos como ejemplo el tiempo narrativo podemos observar cómo el transcurso de la fábula se desenvuelve para sus protagonistas en un tiempo de contornos mágicos y aparenciales: «un verde archipiélago», «espejismos de un futuro redimido», «isla estival de tiempo intangible», etc. Este tiempo de la apariencia está reiteradamente contrapuesto a un tiempo más amplio, que, estratificado en la conciencia del narrador, escapa de los límites de la fábula y constituye el plano de lo real: «Tenía los ojos muy abiertos y clavados en el cielo, atrapados en una de esas crisis de idealismo que años después, en medio de las monótonas marejadillas conyugales, tanto echaría de menos» (p. 202).

En este sentido, nos parece interesante confrontar esta ley estructural con el motivo central de la anécdota, y al cual caracterizábamos con el del «amor imposible».

Es sabido que la plasmación narrativa de este motivo se asocia a la novelística francesa de la primera mitad del siglo pasado y al tardío romanticismo hispanoamericano, en el que constituyó el eje de una infinidad de novelas. Es aquí donde se nos precipita la interrogante: ¿Hasta dónde una novelística europea de posguerra puede retraer esquemas ya superados y saturados en el curso de la narrativa occidental? ¿Cómo explicarse que los esquemas de la novela stendhaliana se planteen como posibilidades estéticas en el actual semidesarrollo? Koehler apunta a la esencia del problema cuando señala: «Sería ingenuo pretender que todo cambio que se produce en la infraestructura de la sociedad se refleje automáticamente en el arte mediante la aparición de nuevos temas y nuevas formas. Estos cambios no son capaces de alterar el arsenal de formas, temas y motivos literarios —o de hacerlos permeables a las nuevas corrientes— más que cuando adquieren las proporciones de una verdadera revolución, de una transformación histórica. Entonces las presiones de la infraestructura resquebrajan en forma evidente el edificio, estabilizado por la tradición y la ideología, de las formas, estilos y valores literarios» (28).

Es precisamente en esta coyuntura donde entra en juego la ironía como único camino para vitalizar la caducidad de un esquema cuyas estructuras son para Vargas Llosa «las del inverosímil folletín» (29).

---

(28) E. Koehler, *op. cit.*, p. 53.
(29) M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 1 y 2.

II.I DETERMINACION DE LA PERSPECTIVA

Al considerar al narrador como uno de los elementos concurrentes a la situación inicial del narrar, Kayser señala su función intermediaria entre el acontecimiento y el público a quien se narra (30).

Esta función intermediaria genera una perspectiva o actitud narrativa que condiciona necesariamente la sustancia del relato. En otras palabras: la subordinación que mantiene ésta última con respecto a la posición del narrador determina para el lector una percepción indirecta de los acontecimientos y, paralelamente, una percepción *directa* del hablante básico que los refiere (31).

Ultimas tardes con Teresa podría servir como ejemplificación de las posibilidades y limitaciones que ofrece el tratamiento de la tercera persona. Situado el narrador fuera del plano de los acontecimientos, adopta la forma omnisciente para referirnos el *continum* de sucesos que articulan la anécdota novelesca.

Aun cuando bajo esta perspectiva la sustancia narrativa se condiciona a la clásica presentación *desde fuera,* es imprescindible destacar que la señalada omnisciencia no se extiende exhaustivamente a todos los ámbitos del mundo narrativo. En este sentido la obra entrega una gama de enfoques que, sin llegar a constituir una alternancia, nos obligan a examinarlos y a determinar la función que encierra su uso.

Primeramente, hemos de establecer que de acuerdo a su ubicación el narrador hace gala del dominio y de la visión totalizadora que posee del acontecimiento referido en el discurso. Esta visión se manifiesta en dos actitudes: en la determinación de los móviles que originan los sucesos («... la naturaleza moral del conflicto que arrojó a la bella universitaria en brazos de un murciano», p. 235) y en el propósito reiterado de encuadrar, retraer y proyectar este conflicto más allá de los límites del tiempo establecido para el desarrollo de la fábula.

Sin embargo, hemos de distinguir en esta visión totalizadora dos niveles claramente especificados: el de la realidad percibida y el de su plasmación narrativa. El primero está definido por la posesión exhaustiva que el hablante básico tiene de la fábula. El segundo lo marca el grado de plasmación narrativa en que se resuelve este dominio. Este último entrará a depender del tratamiento técnico integral con que está concebida la novela (32). El examen de la alternancia

---

(30) W. Kayser, *op. cit.,* p. 261.
(31) Cfr. T. Todorov, *op. cit.,* p. 99.
(32) Cfr., *ibídem,* p. 100.

en que convergen y divergen ambos niveles nos ayuda a la aprehensión del *modus narrandi*.

La convergencia de la visión plasmada íntegramente se cumple en los dos caracteres centrales. Sobre ambos se centra, primero progresivamente y luego simultáneamente, la perspectiva que Todorov, siguiendo a J. Pouillon, denomina *la visión por detrás,* es decir, la clásica perspectiva olímpica. Es éste el recurso que le permite al narrador, en un momento dado de la acción, dirigirse a uno de los personajes utilizando la segunda persona para calificar su accionar: «... No, chaval, tu idea de lo que es la cama no era totalmente exacta: porque se puede ciertamente poseer a una criatura tan adorable como ésta, tan instruida y respetable (por cierto, sus defensas morales no son tan sólidas como pregona la respetabilidad de su clase), pero no siempre se puede poseer el mundo que va con ella» (p. 261).

Es necesario hacer notar que esta visión totalizadora de la inferioridad de ambos protagonistas se interrumpe con la muerte de Maruja. Desde entonces, y hasta el final, la visión señalada queda restringida al murciano y abandona a la joven universitaria, dado que su retorno al *status* está evidentemente vacío de significación narrativa.

A su vez, la divergencia de los niveles a que nos hemos referido se establece en el tratamiento de los caracteres secundarios significantes, como en el caso de Luis Trías. En torno a éste, el narrador limita ostensiblemente la visión, llevándola desde la omnisciente presentación de su pasado de agitador estudiantil hasta una visión externa de su accionar frente a Teresa y a Manolo. De esta manera, sin que se llegue a penetrar en su interioridad, la figura del líder universitario resulta de una compaginación de su pasado con la imagen que en el presente ofrece su figura en la significación subjetiva de Teresa Serrat.

Esta visión restringida de la interioridad de los caracteres secundarios parece corresponder a un nivel selectivo del hablante básico, merced al cual se desecha toda posibilidad de que el acontecimiento central se disperse en otras interioridades, interrumpiendo, por ende, la articulación del acontecimiento.

Otra variante en el nivel de la plasmación narrativa la ofrece el tratamiento de Hortensia.

Proyectada en el mundo pijoapartesco como una muestra degradada de su ambiente, la muchacha del Monte Carmelo participa en el acontecimiento como un elemento que precipita su desenlace. En este sentido, mientras que para ofrecer a Hortensia como contrafigura de Teresa el narrador utiliza la capacidad preceptiva del «Pijoaparte», para destacar su vinculación al desenlace prefiere asociar su figura

a un rasgo significativo en clara función enmarcadora: los ojos. El uso de este recurso que marca la progresiva tensión del personaje adquiere a costa de su reiteración casi un ritmo de contrapunto con el hermetismo generado por la frustración de su entrega: «... No hay ninguna chavala —cortó el "Pijoaparte"—. A mí no me hace cambiar ninguna golfa (a partir de este momento, y por todo el resto que seguiría allí sentado, *la ceniza húmeda de los ojos de Hortensia* se convirtió en una especie de succión, como de insecto voraz...» (página 175) (33).

La tercera variante en la divergencia la encontramos en la figura de Maruja.

Consecuentemente nos es necesario distinguir en la criada de los Serrat dos fases escindidas por el accidente de que es víctima. En la primera, su accionar se encuadra en su relación con el «Pijoaparte» y en las confidencias que tímidamente refiere a Teresa. De esta manera, la visión del personaje queda enteramente entregada al diálogo y ocasionalmente a una rápida visión de su interioridad (paseos por el Carmelo). La segunda fase está marcada por la inconsciencia, producto del derrame cerebral, y de esta manera su interioridad emerge mediante dos monólogos interiores que interrumpen el curso de la narración.

Utilizando las formas directa e indirecta de este recurso en una constante alternancia, su contenido se integra en secuencias de diverso significado anecdótico, alcanzando incluso a generar una dualidad de perspectiva con respecto a una secuencia ya narrada desde una actitud omnisciente, como es el caso de la llegada de Manolo a la verbena. Siendo este detalle sumado a los rápidos giros en el uso de los pronombres, los hechos que caracterizan el primero de los monólogos interiores (pp. 207-211), el segundo de ellos (pp. 277-282) posee una conformación comunicativa más coherente, hecho que lo hace lindar —por lo menos en su forma— con las características del soliloquio, dado que el nivel de la conciencia, al lograr incluso construir diálogos, se ofrece demasiado próximo a la superficie y su expresión lingüística llega a adquirir las formas del lenguaje exteriorizado.

II.II EL MANEJO DE LA CONFIGURACION TEMPORAL

Debemos hacer previamente una distinción entre la configuración temporal de la fábula —implicando en ella los necesarios quiebres inherentes a la articulación de los acontecimientos— y la ya referida

(33) El subrayado es nuestro.

percepción que el narrador posee de una realidad temporal más amplia, la que le permite ubicar en ella los límites del acontecer en su gestión, desarrollo y desenlace.

Por otra parte, al reconocer que la realidad óntica del hablante básico queda, por su naturaleza semiológica, encuadrada en los límites del mundo narrativo, debemos deducir que la perspectiva omnisciente se estratifica en la conciencia del narrador en las formas tangibles de una temporalidad amplia, en la que introduce a su voluntad los acontecimientos de la línea de acción.

Al mismo tiempo, al emerger de una temporalidad que rebasa a la que corresponde a los límites de la fábula, el hablante básico concretiza su visión omnisciente en un rasgo técnico expresamente reiterado en la novela: *la anticipación.*

Hay que señalar al respecto que no se trata exclusivamente de la aplicación más generalizada de este recurso, cual es de referirlo a desenlaces de secuencias contribuyendo de este modo a crear esporádicas tensiones en la línea de los acontecimientos. Es así como distinguimos en la novela dos tipos de anticipación: aquella que se limita al acontecer de la fábula, es decir, en una clara función *narrativa,* y aquella que rebasa los límites de ésta y se proyecta en la más amplia temporalidad y que alcanza los límites de una anticipación *ideológica.*

La anticipación narrativa se inicia con el propio título de la novela, dado que éste no corresponde a la totalidad de los sucesos que se han de referir, sino más bien, y restringidamente, al lapso de disolución de las relaciones entre el murciano y Teresa Serrat. Reforzativamente, la novela se abre con la secuencia que nos ofrece una visión de la extraña pareja, en la última noche de fiesta mayor, cuando el verano («verde archipiélago») comienza a terminar. De esta manera la evidente anticipación globalizada tiende a fijar la atención del lector en relación al cómo, es decir, a las directrices generativas de la extraña relación, antes que al desenlace de ella.

Seguidamente, el curso del relato entrega el desenlace en forma vinculada al esquema cíclico natural que constituye la estación estival: «... Luego, gracias al "Floride" y al sopor de aquellas tardes estivales, que ya llevaban por otra parte el germen de una ceniza aventada (el círculo se borraría con los primeros vientos nocturnos de septiembre), abarcaron en sucesivas tardes la ciudad y su extrarradio», p. 184); «... y de pronto, algo en la atmósfera le dijo que iba a llover y presintió oscuramente que el verano (aquella isla dorada que les acogía) no tardaría en tocar a su fin, y con él, tal vez Teresa» (página 290).

Aparte de las anticipaciones que se refieren a la traición de Hortensia (cfr. p. 167), existe un caso en que la técnica se hace depuradamente novedosa. Nos remitimos nuevamente a aquella noche de septiembre en que la pareja prolonga extasiadamente su deseo por las calles solitarias de la madrugada. El «Pijoaparte» y Teresa llegan finalmente a la villa, ya resueltos a su unión física. No obstante, la secuencia coincide temporalmente con el segundo monólogo interior de Maruja («... pero presiento que esta noche...», p. 282), que nos da la clave de la inminencia de su muerte. De este modo, la anticipación se resuelve en el montaje de dos secuencias paralelas en su desarrollo temporal.

En relación a la anticipación ideológica, la consideramos como tal, dado que tiende a proyectar la imagen social que la fábula significa para el narrador. En este aspecto, los personajes son llevados a un futuro que los aleja del suceso y los muestra radicalmente estáticos en el retorno a su *status*. En el caso de los protagonistas le basta al narrador arrancarlos del citado esquema cíclico natural (cfr. p. 253). El carácter ideológico de esta suerte de anticipación se confirma al referirse a los estudiantes de izquierda, cuya significación y rasgos ya examináramos.

II.III LA EXPRESION LINGÜISTICA DEL NARRADOR

Al estructurarse la cosmovisión que encierra toda novela en un *continum* lingüístico que conlleva en sí la coherencia de la sustancia narrativa, el análisis de las formas expresivas se constituye en el índice revelador de la naturaleza del hablante básico y con ello de la totalidad de los objetos significados en el proceso enunciativo.

Configurada la novela en torno a la dicotomía radical de *apariencia-realidad,* el narrador tiende a acentuar, mediante la imagen representativa, el campo aparencial del espacio narrativo, llegando a crear de esta manera un contorno cuyos rasgos relevantes apuntan a lo mágico. Esta característica se extiende tanto hacia el plano temporal como hacia el plano espacial. Temporalmente, la expresividad subraya la presencia del esquema cíclico natural en cuyos límites se ubica el acontecimiento central. El procedimiento queda referido al uso de una simbología fija, cuya significación persigue separar el objeto del plano de la realidad: «... Y él comprendió que las cosas iban a complicarse sin remedio, y que era lógico, pues no podía pretender vivir con Teresa en una esfera de cristal, o como si este verano fuese realmente una dichosa isla perdida...» (p. 226); «... (amenazando su isla estival de tiempo intangible) cautelosas sombras avanzaban...» (p. 297).

Al subordinarse gran parte del desarrollo anecdótico a la categoría aparencial que configura este esquema cíclico, el espacio narrativo participa de este rasgo en cuanto constituye el ámbito en que se mueven las dos figuras centrales. De este modo los contornos del «Pijoaparte» y Teresa Serrat son descritos en reiteradas imágenes que enmarcan las cualidades mágicas y aparenciales de sus respectivos campos míticos: «... el vasto zumbido de la ciudad desvelada le prestaba a la noche una profundidad mágica que no tienen otras noches de verano...» (p. 18); «... Entonces vio a Teresa venir directamente hacia él, despacio y pisando suavemente la arena, sin mirar ni a derecha ni a izquierda, en una noche azul, y algo sustituyó al vapor que exhalaba la arena recalentada, algo parecido a jirones de niebla en un bosque, y aquella prodigiosa noche azul o verde (¿no eran verdes los cristales de las gafas?) la veían avanzar hacia él como si la muchacha prosiguiera la marcha empezada en un lejano día...» (página 205).

Condicionados los caracteres al proceso enunciativo del narrador, los registros expresivos de éste tienden a disociar a los personajes en los ámbitos que corresponden a la dicotomía estructural. Desde este punto de vista es fácil percibir en el tratamiento novelesco de ambos protagonistas un proceso de singularización a través de su inmersión en el sector mágico de la apariencia. Este uso reiterado de *leitmotivs* asociados a Manolo y Teresa, amén de servir a crear al ámbito aparencial, expresan en forma significativa un puente sensorial entre sus figuras. En este sentido, la joven universitaria aparece constantemente unida a imágenes simbólico-singularizadoras de contenido óptico luminoso: «... su esbelta silueta, al inmovilizarse, *quedó nimbada por la luz* que le llegaba desde atrás, desde el farolillo colgado en el porche...» (p. 77); «... y sólo la imagen de Teresa *se iluminó* de vez en cuando con vivos colores entre sus entornados párpados, como descomponiéndose *por efecto de la luz* de un día de lluvia» (p. 82); «... Ve en sus profundos ojos azules, ensoñadores y confiados, anidar *esa misma luz pura y suspendida* de la tarde» (p. 160); «... y en sus cabellos *la luz esgrimía pequeñas y fulgurantes espadas de oro*» (p. 202).

Con respecto a Manolo, el *leitmotiv* de enlace se remite a una caracterización olfativa: «... Teresa notó en el acto la tibia transpiración de la piel del muchacho, *un olor a almendras amargas* que se mezcló con su propio perfume y repentinamente lo impregnó todo, envolviéndoles a los dos...» (p. 149); «... —¿Yo? ¿Por qué? —respondió él, apoyando la mano vendada en la puerta, junto a los rubios cabellos

de la muchacha, que captó de nuevo *aquel aroma de almendras amargas*» (p. 155).

En el fondo, este conjunto de rasgos enmarcativos refleja la voluntad del hablante básico en torno a unir los caracteres a un plano sensorial, actitud que se proyecta en el intento de subordinar la realidad del cosmos novelístico a las manifestaciones de la apariencia.

Por esta razón, tanto los caracteres como su motivaciones emergen, tanto en los registros representativos como narrativos, a través de imágenes, símbolos y expresiones que el narrador entrega con estudiada morosidad. De allí que en los personajes prime una visión que va desde la paradojal parcelación perspectivista con que se alude a Marta Serrat: «... Y dijo la pierna: 'Como tú quieras, Oriol'» (p. 139), hasta la forma totalizadora en que el relato nos ofrece la figura de Teresa. En lo que se refiere a la joven universitaria, podría demostrarse con las citas correspondientes que no hay ninguna zona de su cuerpo que el narrador omita y que no asocie a la magia que crea su presencia.

Estamos —según lo ya visto— ante una novela en la que el hablante básico maneja una gama de recursos que le permiten exponer la fábula, pero conservando para sí su función intermediaria. Ni siquiera en las zonas en que prima el registro representativo, y que lo fuerza a la expresión del diálogo, deja el hablante básico de «tener las riendas» en la función noveladora. Esto último es fácilmente perceptible al examinar la índole significativa de los elementos introductores en la reproducción del habla directa de los personajes. Vale decir que, tendiendo a la utilización del estilo directo, los verbos introductores del enunciado conllevan en su significado determinadas tonalidades, que en su conjunto modelan una serie de matices expresivos: Verbigracia: «¡No me des la espalda cuando hablo! —*bramó* él» (p. 48); «No —*rió* él—. Yo no vivía entonces en Barcelona» (p. 157); «Tomarás café —*decidió* de pronto» (p. 173); «Una de ellas *balbuceó:* —Tú» (página 193); «No me importa —*gimió* Teresa—. Nada de eso me importa» (p. 276); «Dina está ahí dentro —*susurró* ella» (p. 225); «Lo más pronto posible —*tartajeó* Luis» (p. 249) (34).

Sin abusar de la ejemplificación puede desprenderse que al conceder al hablante básico la función de sujetos de la enunciación a los personajes, retiene para sí la categoría del *modus*, consolidando de esta manera el dominio del acontecimiento.

---

(34) El subrayado es nuestro.

ENRIQUE MARGERY PEÑA

Departamento de Lenguas y Literatura.
Universidad de Chile.
ARICA (Chile).

UN BUEN NEGOCIO DE TORRES VILLARROEL

Diego de Torres y Villarroel fue un ingenio un tanto extraño y sorprendente. Le tocó vivir en el siglo XVIII, centuria de luces e ilustración, y, sin embargo, optó por cultivar ciencias ocultas y antiguas, como complemento de la matemática y la astronomía que profesó en la Universidad. Con buena dosis de escepticismo —dispuesto a aprovechar la candidez del vulgo— mezcló la astrología con la astronomía, y vendió sus almanaques y pronósticos. Tiempos de España en que «una figura geométrica se miraba... como las brujerías y las tentaciones de San Antón, y en cada círculo se les antojaba una caldera donde hervían a borbollones los pactos y los comercios con el demonio» (1). Nutrían sus horas —sus lecturas y publicaciones— más desenfados y burlas que verdadera creencia en las ciencias que cultivaba a ratos. Las gentes, en su tiempo, tal vez tampoco creían en las artes ocultas, pero se deleitaban con aquellas predicciones y semejanzas de adivinación. Nadie cree en los demonios y la astrología: Abigor, gran duque de los infiernos, que tiene a sus órdenes veinte legiones, o Adramelec, gran canciller, ya no inflaman la imaginación humana. Pero cierto regusto queda en las gentes por la adivinación, la cartomancia o la quiromancia.

Quevedo, en el anterior siglo, se había burlado de las artes ocultas; en su *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* se mofaba de las adivinaciones mágicas, desde la quiromancia hasta la fisonomía. Recordemos aquello de:

> Todo hombre que tuviere el cabello ensortijado, negro y recio —decía sobre el adivinar por el aspecto exterior—, dará más que hacer a los barberos; y el que tuviere piojos, se rascará a menudo la cabeza.

---

(1) D. de Torres y Villarroel: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor,* Madrid, 1789, p. 60. Salvo esta obra, y la citada en núm. 2, hemos manejado la edición de sus *Obras completas,* catorce volúmenes, Salamanca, 1751 ss. Sobre Torres, puede verse A. García Boixa: *Don Diego de Torres y Villarroel,* Salamanca, 1911; sus aspectos médicos, en L. S. Granjel: «La medicina y los médicos en las obras de Torres Villarroel», en *Humanismo y Medicina,* Salamanca, 1968, pp. 247-313.

Con el más inmediato sentido común hace burla de aquellos viejos saberes. De las artes adivinatorias —incluida la astronomía en esta baja acepción—, enseña con seriedad jocosa:

> Si quieres ser alquimista y hacer de las piedras hierbas, del estiércol y aguas oro, hazte boticario o herbolario, y harás oro de todo lo que vendieres. Y guárdate de quemar metales y sacar quintaesencias, que harás de oro estiércol y no del estiércol oro (2).

Pero todavía en el siglo XVIII se podía acudir a aquellos recuerdos de épocas oscuras. José Bálsamo, conde de Cagliostro, embaucaría a Europa con sus curaciones y milagrerías. Y acertaría a explotar a los hombres, entre bromas y veras, como supo hacer el maestro Torres. Este conoce muchos libros de alquimia y se mofa de los resultados conseguidos hasta el momento en la búsqueda de la piedra filosofal, que alargaría la vida de los hombres. Una buena dieta y la supresión de la gula, le parecen medios más idóneos para prolongar la vida, que aquel licor o quintaesencia que pretende librar de enfermedades e impurezas, no siendo más que embustes y ladroneras para robar a los ignorantes. Torres conoce, sin embargo, los antiguos libros con sus anhelos y disparatadas aspiraciones hacia la piedra de la longevidad: Alano, Raimundo Lulio, Juan de Rupescisa, el médico Arnaldo —o sus apócrifos—, etc. Mezcla algo de estos saberes con más serias lecturas de matemáticas, y alcanza a ser catedrático y escritor de pronósticos. Respecto de la matemática escribe:

> Yo bien conocía mi ignorancia y mi ceguedad, y que era un tuerto tan bisojo y tan aturdido de cataratas, que iba a tientas por los callejones de esta profesión; pero también sabía que estaba en la tierra de los ciegos, porque padeció entonces la España una oscuridad tan afrentosa, que en Estudio alguno, Colegio ni Universidad de sus ciudades había un hombre que pudiese encender un candil para buscar los elementos de estas ciencias. Esta desdicha, mis temeridades y los espíritus del refrán de que en la tierra de los ciegos el tuerto es el rey, me arrempujaron a Salamanca a leer la Cátedra de Matemáticas, que había treinta años que estaba sin maestro, y vacante por más de doscientos. Entré en ella y me duró su posesión veinte y cuatro años (3).

Villarroel vive y ríe, escribe y hace reír a gentes que ya no creen demasiado en los demonios familiares, ni en los demonios del medio-

---

(2) F. Quevedo: *El gran tacaño y otras,* Barcelona, 1884, pp. 254-260, en general, la cita en 263. Su opinión y aprecio de Quevedo, en Torres: *El ermitaño y Torres. Aventura curiosa en que se trata de la piedra filosofal,* Madrid, 1789, pp. 23-25. Le imita expresamente en *Historia de historias,* Torres: *Obras,* X, 290-307.

(3) Torres: *Obras,* I, prólogo general, sin paginar.

día, ni en las mujeres blancas o el diablo barbudo, que podía enseñar a sus protegidos el secreto de la piedra filosofal. Los lectores del siglo XVIII —el pueblo bajo no sabe leer— no creen en las artes mágicas, pero reciben con gusto las extravagancias de Torres, tal vez les divierten; las nuevas luces no han desterrado el interés por estas zonas, incluso las brujas y los duendes todavía perviven en la imaginación de las gentes más sencillas. Nuestro autor los niega continuamente, para no dejar rastro de duda sobre su persona y conciencia. En su *Anatomía de todo lo invisible de ambas Esferas,* recorre las realidades del mundo: el hombre, las aguas, aire, fuego y lluvias, cielos, estrellas, planetas... Se ocupa de los habitantes del cielo —Dios y los ángeles—, como también de los demonios, con sus diferentes clases de ígneos, aéreos, aqueos, térreos, caseros, subterráneos... Escribe literal: «... apenas hay aldea en donde no nos cuenten enredos de Duendes; bien es verdad, que los más son mentiras de viejas o aprensiones de medrosos y de hombres de poco valor y espíritu...»; mas cuenta algún caso y añade: «últimamente dicen de estos espíritus que corrompen el aire, y envían, con permiso de Dios, las pestes y las enfermedades» (4). Y en otra ocasión descubre al lector:

> Diez y seis años ha, que te estoy predicando desde mis Prólogos, que no creas en las adivinanzas y acertijos de la Astrología; y eres tan obstinado que no sólo has creído a mis despropósitos, sino que has dado adoración a todos los zangarrones y patas de cabra que salen jurándoles de Oráculos con su gorra, bigotes, antojos y compases... (5).

Torres escribe y sus ocurrencias se leen. Su estilo espontáneo y las facetas burlescas de sus páginas agradan. Al publicar sus obras en varios volúmenes, se jacta de que «son las primeras en España, que han salido al público con el beneficio de la suscripción...» De paso, cuando enumera sus favorecedores, hace notar la ausencia de su universidad. Intercalada en la lista incluye:

> NOTA. Es muy posible que el lector que repase esta lista eche de menos en ella la Librería de la Universidad de Salamanca, que es la única que falta de las Universidades y Comunidades mayores de el Reino: yo no me atrevo a sospechar, ni a desear saber la causa de tan extraño desvío. El curioso que lo quiera saber, se lo puede preguntar a la Universidad, recopilada en los comisarios, de su Librería, o a sus particulares Doctores; y me alegraré mucho,

---

(4) Torres: *Obras,* I, 238 y 239. Esta obra ocupa este volumen: la parte que describe el cosmos, 120-243; la clasificación de los demonios, 238 ss.

(5) Torres: *Obras,* IX, 186; pertenece al *Extracto de los pronósticos de el gran Piscator,* 1725-1753, juntamente con el volumen X.

> que sus expresiones dejen tan enteramente culpadas mis Obras, mi ingenio o mi conducta, que nunca se sospeche que esta gran Madre trata con desprecio o poco amor a sus hijos (6).

Hay un destello de tristeza en estas palabras, pero a continuación arremete contra la literatura académica como acostumbra, contraponiendo su genio a las costumbres doctorales:

> Los autores de libros son (regularmente) unos licenciados tenebrosos, pajizos, tristes, severos, tabacones, confusos, embadurnados de una presunción pegajosa y sumidos en las honduras de aquella gravedad desconsolada, con que se crían en las obscuras cavilaciones de sus aulas, Universidades y Colegios. Sus tareas se rezuman también de las ceñudas extravagancias de su educación y su melancolía; porque nos remiten desde sus bufetes unos volúmenes regañones, hoscos y tan satisfechos de sus máximas que desde el pergamino empiezan jurando la utilidad y la doctrina. Yo cuando escribí los más de estos papeles era un mozo vagabundo, haragán, revoltoso, criado en la calle como los berracos de San Antón y los perros de la ciudad de Jerusalén, de espíritu libre, de ingenio atolondrado... (7).

¿Cómo podían entenderle y perdonarle los sesudos doctores? Su figura difiere de los otros catedráticos salmantinos; se destaca de la gravedad de las aulas y las disputas académicas. Otras veces les dedica algún verso, que simula al catedrático ante un fingido rey:

Personaje: *Vengo a informar, Señor, a tu Grandeza*
De mis estudios y de mi pobreza;
En Escuelas veinte años he servido
Y a Cátedras cien veces he leído.

Leandro: *¿Y no habéis hecho más?*

Personaje: *¿No es suficiente?*

Leandro: *Poco mérito es leer tan sólamente;*
Cualquiera sabe leer, cosa es notoria,
Siendo acto, que se fía la memoria;
Pero, ¿qué pretendéis?

Personaje: *Yo pretendía*
Una plaza de Oidor, o Fiscalía.

Leandro: *Poco práctico sois para este oficio;*
Y pues tenéis veinte años de ejercicio
De actos y lecciones en la Escuela,
Para que el cargo a que tu estudio anhela
Ejercites sin máximas ni engaños,
Idos a practicar otros veinte años (8).

---

(6) Torres: *Obras,* I, lista preliminar, sin paginar.
(7) Torres: *Obras,* I, prólogo general.
(8) Torres: *Obras,* IX, 45 s.

Exageró, tal vez, sus gestos y sus embelecos literarios, buscando el amor del público, que logró ampliamente. Sacó buenos dineros de sus escritos, haciendo reír y rozando artes mágicas y situaciones de estrafalarios personajes. Cuando escribe su *Vida,* quiere justificarse. «Por lo mismo que ha tardado mi muerte, ya no puede tardar; y quiero antes de morirme, desvanecer con mis confesiones y verdades los enredos y las mentiras, que me han abultado los críticos y los embusteros...» (9). Adrede, había envuelto su propia persona —él es protagonista en más de uno de sus escritos— en un áura misteriosa y brujeril. Se presenta como nigromante y adivino por razón de fortalecer su fama e interesar al lector. Y, ahora, cuando escribe su vida, continúa la misma técnica de atraer lectores: «A mi parecer soy medianamente loco, algo libre, y un poco burlón; un mucho holgazán, un si es no es presumido y un perdulario incorregible» (10). Torres es, sin duda, un escritor alegre y ligero, aficionado a las lecturas secretas, explotador de las creencias populares que todavía alentaban en los espíritus de los primeros ilustrados. No cree en la magia, pero se divierte entre aquellos libros y saberes de viejos tiempos pretéritos. No puede explicarse por la decadencia cultural —aparte excepciones— de aquellos años del XVIII. No, la decadencia no es irónica ni posee su alegre talante. Más bien está llena de anquilosamientos y seriedades, de rigideces y rutinas. Este celebrado doctor es una sacudida, una excepción hilarante junto a la gravedad de los doctores. Pocos genios enseñan por aquellos años en las aulas salmantinas, porque hasta las reformas de Carlos III —hasta la entrada de la última ilustración— no se mueve la yerta superficie de la universidad. Torres Villarroel pulsa el nivel desde las matemáticas, quizá el más bajo:

> Hallé en esta Madre de la Sabiduría —se refiere a Salamanca—, a este desgraciado estudio sin reputación, sin séquito y en un abandono terrible, nacido de la culpable manía en que estaba el mayor bando de los escolares, así de ésta como de las demás Escuelas; porque unos sostenían que la Matemática era un cuadernillo de

---

(9) Torres: *Vida,* p. 5.

(10) Torres: *Vida,* p. 4. A veces utiliza esta mezcla para la sátira al estilo de Quevedo, como en aquella *Canción de Otoño* (Obras, IX, 129 s.):

Todos: *Que los Jueces y las Brujas*
Todos chupamos,
Unos niños y otros cuartos.
... ...
La Pelota: *La tropa de Justiniano,*
Robadores de por vida,
Con licencia y sin medida
A todo alargan la mano.
De el Doctor y el Escribano
Guardaréis las faltriqueras.

Todos: *Que los Jueces y Hechiceras*
Todos chupamos,
Unos niños y otros cuartos.
La Pajarilla: *El médico de contado*
Es Juez y Ladrón muy fuerte,
Pues da sentencia de muerte,
Después que nos ha robado.
Con ellos tened cuidado,
Que son guadañas rateras.
Todos: *Que los Jueces y Hechiceras...*

enredos y adivinaciones, como la jerga de los Gitanos, las charlatanerías de los Titiriteros y los deslumbramientos de los Maese-Corrales; y que todos sus sistemas y axiomas no pasaban de los cubiletes, las pelotillas, las estopas y la talega con su Juan de las Viñas. Otros, menos piadosos y más presumidos, sospechaban que estas artes no se aprendían con el estudio trabajoso como las demás, sino que se recibían con los soplos, los estregones y la asistencia de los Diablos; y del partido de esta impiedad eran los barbones Jurisconsultos, apoyándose con ademanes de Oráculos en las citas de su título mal entendido de *Mathematices, et maleficiis.* Otros, formalmente aseguraban, que no podía el Matemático poner con el compás sobre sus pliegos un ángulo, un óvalo o un polígono sin untarse de antemano todas sus coyunturas con el adobo, en que dicen se remojan los Brujos y las Hechiceras cuando pasan los campos de Cirniejola, los Desiertos de Varaona y el Arenal de Sevilla a recrearse con sus conciliábulos y zaramagullones (11).

Dejando aparte sus bromas, no era muy alto el conocimiento de las matemáticas en aquel siglo tan decisivo —como el anterior— para la ciencia nueva. El opta por las chanzas y burlas, a falta de mejor camino. Lleva una nota discordante y escandalosa a los claustros de sabios y anticuados doctores. Hombres que son conscientes en parte de la decadencia de su universidad —de España—, pero no comprenden la ironía como manera de ir por la vida, entre conocimientos muertos y seriedades indigentes.

Una vez, los doctores dirán de Torres que es ignorante. El —de inmediato— contestaría: en treinta y dos años que he explicado, ahora, jubilado, se acuerdan de decírmelo. Los doctores del claustro le responden que habían preferido no contestarle, pues en caso de hablar «su respuesta, por sincera y verídica, no será muy del gusto» de Torres (12). Su respuesta indica incomprensión para el talante de

---

(11) Torres: *Obras,* I, prólogo general. También dirá que ha formado numerosos discípulos entre saludadores, arquitectos, militares y civiles; tiene consciencia de que está participando en la renovación de la España borbónica: «... conseguimos despertar a la España de la modorra en que yacía; y en nuestro tiempo empezaron a abrir los ojos y a esperezarse muchas de las Academias dormidas, y a vivir nuevamente otras Congregaciones, que están hoy dando al Reino el honor y la utilidad que supieron ponerle en otras edades...»; cita el colegio de nobles de Madrid, la academia de guardias de corps en Madrid y Barcelona, de guardiamarinas en Cádiz, San Telmo en Sevilla, etc. Sobre este despertar, más tardío en las universidades, M. y J. L. Peset: *La universidad española,* en prensa, caps. III y IV. Sobre esta consideración de las matemáticas en el momento, puede verse L. A. Verney: *Verdadero método de estudiar,* traducción española, 5 vols., Madrid, 1760-1768: «Sé que la mayor parte de los Profesores de este Reyno considera la Mathemática como ajena de la Física, y cuando oyen hablar en Mathemático, le preguntan luego si ha de llover o hacer buen tiempo, confundiendo locamente las conjeturas de algunos malos Físicos y peores Astrólogos, con la verdadera Mathemática», t. III, carta X, pp. 84-85. Semejante idea de las matemáticas había en España y en Portugal. Acerca de la rigidez universitaria en todas sus funciones y actos, J. L. Peset: «En busca del alma mater universitaria», *Revista de Occidente,* CXII (1972), 68-78.

(12) *Informe que la Universidad de Salamanca hace al Real y Supremo Consejo de Cas-*

nuestro matemático. Universidad e ironía, seriedad y viveza se acomodan mal. En el prólogo de su *Vida*, se está defendiendo contra los doctores, sin ninguna duda; porque no se dirige al lector que le sigue, sino al malicioso que le denigra. Posiblemente —el sesudo doctor— diría que «su relato es truhanada, más que virtud o entretenimiento, que no tiene doctrina deleitable, sino muchos disparates y extravagancias, pero no es mejor que lo que sale de su boca —responde Torres— y fregado y relamido pone tu vanidad en las imprentas. Dirás —sigue— que escribo mi vida, porque se me acabó la inventiva y, además, quiero vanagloriarme entre confesiones de cuatro pecadillos, que quiero ganar dineros... Cuida de tu vida —acaba—, y deja que yo lleve y traiga la mía donde se me antojare; y vamos viviendo sin añadir pesadumbres excusadas...» (13).

TORRES, MEDICO

Torres es en medicina un divertido divulgador. Gran parte de sus escritos —al menos los más serios, y siempre con buena dosis de chanza— están sembrados de recetas, opiniones y conocimientos médicos. Pondrá su acento en estos «libros donde se esfuerza por crear, frente a la Medicina académica, tanto antigua como moderna, una Medicina empírica, popular, para que con ella todos, el letrado como el ignorante, puedan atender sus propias dolencias y curárselas por sí mismos sin necesidad de solicitar la ayuda de los doctores, para quienes Torres reservó siempre sus acerbas diatribas» (14). A divulgaciones y polémicas destinó su producción médica; sin ser exactamente galenista ni novator, se enfrenta a ambos grupos, recibiendo duras heridas de ambos partidos; en sus peleas con Martín Martínez, en sus obras en general, defenderá la «medicina astrológica». No pretende apoyarse en supersticiones y en el vulgo, sino busca crear una verdadera ciencia de la influencia de los astros sobre la vida humana. En su *Cartilla astrológica y médica* quiere atraer al práctico

---

tilla, sobre el memorial presentado al Rey N. Señor, por los cathedráticos de matemáticas de la misma Universidad. Salamanca (1758), p. 21.

(13) Torres: *Vida*, prólogo al lector, sin paginar. Sin duda, sufrió envidias que le afirmaron en ese tono áspero a veces; escribe en sus *pronósticos*: «la envidia... empezó a morder en mis desabridos borrones, y al fin, había conseguido sorberse mis trabajos; víme pobre, y lo más sensible ocioso, y clamé al sagrado de V. Mag., que habiendo mirado con justicia mi razón, logré la honra de que me mandase continuar mis estudios...», *Obras*, IX, 25, ver 158-160.

(14) L. S. Granjel: «La medicina y los médicos...», 259. No pretendemos en esta nota un estudio de Torres como médico; su bibliografía, no muy extensa, en L. S. Granjel: *Bibliografía histórica de la Medicina española*, 2 vols., Salamanca, 1965-1966.

de la medicina hacia sus ideas, quiere señalar épocas y constelaciones para el curso de las enfermedades, para las sangrías o las purgas:

> La fuerza de las Estrellas es tan grande, mayormente del Sol y la Luna, en lo que toca a ayudar, socorrer y destruir a la natural complexión de los animales en el conflicto y lucha, que hace que la enfermedad contra el humor, que es la causa primera de sus alteraciones (15).

Enlaza con Galeno, Hipócrates y Avicena para sus aseveraciones. Por el primero siente hondo respeto, pues tal vez sus ideas médicas no son demasiado renovadoras. Es posible que el matemático Torres sienta cercano al maestro de Pérgamo; al menos la admiración por su anatomía, es indudable: «Con notable violencia obedezco a V. mds. en la anatomía, que me mandan hacer del cuerpo humano, porque pasan de dos mil y novecientas las copias de la primera que escribió el doctísimo Galeno, y sobre la que V. mds, me piden, y aun todas las demás, respecto de que los cuerpos humanos ni se han mudado ni han adquirido con los días nuevos órganos, ni nueva colocación de partes, y desde Adán hasta ahora conservamos, gracias a Dios, su semejanza y la misma formación y figura. Los nuevos inventos, que desde Hipócrates hasta hoy se han descubierto, se pueden escribir en una cuartilla de papel, y cada médico para poner el hallazgo de un globulillo o de un succo, o de otra partecilla (quizá falsa) ha vuelto a escribir toda la armazón de el hombre. A éste y a todos los demás copiantes les pregunto yo ¿qué es lo que han puesto en tales librotes de su caudal?» (16). Si bien, no deja de proponer una anatomía de los cuerpos vivos que sería más interesante, pero impensable de realizar, y no presta crédito a quienes creen que con la separación de las partes de un cadáver se puede conocer la animación, funciones y facultades de la vitalidad.

Por lo demás, la principal tarea de Torres fue la crítica y la sátira contra la medicina de su tiempo, mientras divulga sus remedios para la salud del hombre.

---

(15) Torres: *Obras*, VI, 246. En este volumen ocupa la citada *Cartilla*, pp. 238-347; contiene otra *Cartilla rústica*, 123-189, en que también explica la influencia de los astros, y una tercera *Cartilla eclesiástica de cómputos...*, o cronología de la iglesia, 189-238. Su interés por la astrología es continuo, le aflora a cada momento, *Obras*, I, 3-7, X, 105 s., VI, 182-188, por dar algunos lugares; en especial su *Entierro... de la Astrología*, contra Martín Martínez, X, 136-209. Acerca de su polémica con éste, L. S. Granjel: «El pensamiento médico de Martín Martínez», *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*, IV (1952), 41-78.

(16) Torres: *Obras*, I, 77 ss. Algo después añade: «Lo que pudiera ser útil, sería la anatomía de los cuerpos vivos, pero ésta ninguno la ha hecho, ni es posible hacerla; y no crean V. mds. a los que dicen que de la separación de las partes de un cadáver, se puede conocer la animación, funciones y facultades de la vitalidad. Falible es la Medicina aun en la mecánica disección de el cuerpo estando al pie de un cadáver, consideren V. mds. como sea en la inteligencia de el cuerpo vivo...», 78 s.

> Para vivir sin peligro, no hay medicina ni defensa. La corrupción se burla de todos los conatos, prevenciones y deseos: y ésta tiene tantos aliados, como substancias nacen en este Mundo y lucen en el superior. Al cuerpo se le debe tratar con desesperación y con descuido; alimentarlo moderadamente; y reírse de las promesas de su robustez, de las seguridades de su juventud y derrengar de los ofrecimientos que para su recuperación juran los que vanamente presumen de Redentores de su flaqueza, de su peligro y de su desconcierto (17).

Entre médico y literato, predomina siempre en él —casi siempre— el sentido y expresión del que escribe por agradar. Hay que tener en cuenta que Torres no ejerce y que profesa a la clase médica idénticos sentimientos que respecto a sus colegas docentes. Los *Sueños morales* son escenas quevedescas sobre enfermos y médicos; se distribuye por enfermedades, como si fuera un tratado, cuando son, más bien, cuadros de enfermos transformados en esperpentos de la picaresca. A un moribundo, los médicos «para ocultar su ignorancia con un error, empezaron a ministrarle píldoras, sanguijuelas y algunas unturas y pegotes con que acallar las correrías de unos dolores vagos, que le mortificaban varias partes de el cuerpo...»; «los médicos continuaban sus recetas, y sólo servían sus aplicaciones de adelantar el destrozo de aquel cuerpo...» (18). Parece que en sus descripciones va siguiendo las páginas de un manual, con su reunión de síntomas, el tratamiento, curso de la enfermedad... Pero el escritor Torres introduce tal deformación literaria que la muerte se convierte en un aquelarre grotesco. Así describe al que padece de frenesí, de «venenosa inflamación y un incendio activo y desenfrenado de el celebro» (19):

> Aporreábase contra los rudos balustres de su cama, y prorrumpía sin desahogar su inquietud y continua agitación, en turbadas voces, disparatados gritos y truncadas especies, sin prevalecer su anublado juicio en objeto seguro ni apacible; porque en todas sus quejas, gemidos y palabras, sólo resonaba un confuso tropel de varios y desagradables lamentos, confusas cláusulas y funestas y delirosas voces (20).

Sería hombre muerto en una semana, pero los médicos se lanzan contra él como furias:

---

(17) Torres: *Obras*, II, 127 s.

(18) Torres: *Obras*, II, 15. Sobre el tísico se ocupa en 16-28: «Acudieron a deponer tan pernicioso humor con los vomitorios, sangrías y purgas; y con los antihécticos de Pedro Poteiro, los succinos, la piedra Hematitis, el Quarango, las flores de el azufre, las leches de burra y de mujer, los caldos de víbora, galápagos, cangrejos y otros auxilios...», p. 16. Sobre la histeria, 191-196.

(19) Torres: *Obras*, II, 19.

(20) Torres: *Obras*, II, 118.

Abriéronle las venas de los tobillos, las cefálicas y las temporales con el deseo y la intención de aminorar el hervor y la rarefacción de el material sanguino; ... Apelaron al cruento sacrificio de la ventosa sajada en la parte anterior de la sutura coronal, y aunque abrieron esta puerta más para la expulsión de el rebelde azufre, no bastó esta fuerza para desalojarlo de el celebro... Desconsolados de el poco útil de sus sangrías, pasaron a los remedios interiores para reunir con ellos el rarefacto compaje de el líquido sanguino... Ordenáronle los alkalinos fijos, con el fin de absorber los fermentos sulfúreos, los nitrosos, ácidos y salinos, para reunir el destrozado genio de la sangre. Los cefálicos y opiados, para aplacar el tumulto de los líquidos. Los diaforéticos o sudoríficos, para arrojar a la circunferencia del cuerpo los átomos esquinados... (21).

¿Se asemejan estos textos a un libro de medicina del tiempo? Realmente no lo es, pues los sueños de Torres tienen mayores deudas con Quevedo que con el mismísimo Galeno. Pero los materiales, indudablemente, están manejados por un médico; Quevedo fustiga más directo, sin tantos detalles y conocimientos.

Moderación, sensatez y huir de los médicos, he ahí la receta, en la que une la literatura y sus saberes médicos. Pero sin acabar de creérselo...:

Sacúdase V. mds. de ese Doctor pestilente, y examinen con más prudencia las engañosas parlerías de sus aforismos, y el dulce y regalado provecho de la dieta, que abrazando ésta y mofándose de los otros, yo les juro que se le entrará la salud hasta los tuétanos (22).

¿CIENCIA O NEGOCIO?

Pero dejemos este esbozo de caracterización general, y vamos a los sucesos que nos sugirieron escribir estas páginas. Un buen día, a nuestro personaje, ya jubilado con renta cierta, se le ocurrió mejorar la enseñanza pública, al par que ganaba algún dinero: «Tengo también —escribía en 1751— la jubilación de mi Cátedra, gracias a la piedad justificada de el Rey y a la justicia piadosa de su Real Consejo; y con su bendición alcanzo desde mi cama los mismos florines que me daba la Universidad con los juramentos de el Bedel y las certi-

(21) Torres: *Obras*, II, 124 s.

(22) Torres: *Obras*, IX, 128. Torres posee un constante interés sobre los temas médicos, a veces sobre hidrología, *Noticias de las virtudes medicinales de la Fuente del Caño*, V, 284-315, y cuando escribe sobre la vida y milagros de una monja afina en sus enfermedades y muerte, *Vida exemplar de Gregoria Francisca de Santa Teresa*, aludiendo a sus caracteres especiales, XI, 233 ss., 183 s., 267 ss.

ficaciones de haberme visto Estantigua de las Losas, Fantasma de los Postes y aburrida centinela de los Generales». Es decir, yendo a la universidad y certificando el bedel encargado de la asistencia que estaba en los patios, respondía a preguntas estudiantiles —«el famoso poste»— y entraba en las aulas o generales (23).

Se le ocurre traducir un libro francés, con su sobrino, catedrático gracias a sus mañas; lo imprime por cuenta de la universidad y pretende venderlo por la suya. En su intento habría de tropezar con los recelos y envidias, incluso con la honesta dignidad de sus compañeros de claustro, y se vería envuelto en largos problemas. Sus burlas sobre la universidad se las echarían en cara, a veces eran bastante agrias. Recordemos sus versiones:

> Un bachiller *in utroque* —es decir, en derecho civil y canónico— se hace en nuestras Aulas de un mancebo que se ha gargarizado cuatro cursos con algunas bocanadas de Misinjero —autor de un extendido manual—. Un Maestro en Medicina sale de un baladroncillo, que con las hojas de el Bravo aprendió a tirar tajos por arriba, reveses por abajo y caiga el que caiga (24).

A ambos catedráticos de matemáticas se les antojó la fundación de una academia de esta disciplina, para vender aquella traducción francesa, el *Tratado del uso de los globos y de la esfera,* de Robert Vaugondy a los cursantes, a los siempre sufridos cursantes. Posiblemente querían enseñar mejor y, de paso, ganar algún dinero; sería

---

(23) Torres: X, 107; para una mejor intelección de la labor universitaria, M. y J. L. Peset: *La universidad...*, caps. VI y VII. Torres y Villarroel se burla de sí mismo como profesor: «Rodeado de más preguntones que el que viene de Roma o de Berbería: engañando a muchos y respondiendo a todos, salía yo una mañana de las Escuelas...», VI, 124, por ello pudiera haberse entendido mejor su crítica contra los doctores salmantinos; una vez, defendiendo al bobo de Coria, escribe: «El Vecino más tonto de ella sabe más que sus Cathedráticos, Doctores y Bachilleres...», X, 79.

(24) Torres: *Obras,* X, 113. He aquí un par de textos más, contra juristas y médicos; son bastante duros, aunque responden a una tradición de sátira de profesionales: «Irás al que los Letrados llaman *Estudio,* y aunque eres Enano, no te quedes tamañito a la vista de sus cuerpos, que allí no hay más que bulto, pues los más fueron hombres desalmados, y si alguno tuvo alma, fue el alma del negocio, que es lo mismo que la de Judas. Todos esos Bártulos, Baldos, Gómez, Donellos, Cujacios, Farinacios, Vinios, etc., son enemigos unos de otros, y la opinión de uno niega el otro; y así, se obscurece la justicia y los mismos profesores tienen la culpa, porque no sólo inventan la ley sino la trampa...», IX, p. 5. De los médicos dirá: «No puedo ocultar la aversión que tengo a sus vanidades, y a su poca humildad; pues los más están creyendo que nos pueden hacer inmortales, y la enfermedad que el uno no curó, piensa el otro que él era capaz de curarla...», I, 79. La tradición satírica seguiría con más fuerza, Torres la vivificó; Iglesias de la Casa la continúa con buen nivel, escribe poesías y también su correspondiente Piscator. Algún otro, Francisco de Valdemoros, hubo de vérselas con la censura en tiempos de Curiel, dando lugar a que ésta se endureciese. A. González Palencia: *El sevillano Don Juan Curiel, juez de imprentas,* Sevilla, 1945, 74-96. El género, por lo demás, fue que Torres continuó, el *Almanak y pronóstico diario de cuartos de luna para el meridiano de Madrid, compuesto por el gran astrólogo andaluz Don Gonzalo Antonio Serrano, Philo-Matemático y Médico en Córdoba, Año de 1744.*

injusto por nuestra parte insistir sólo en su interesada intención. Una cosa no quita la otra, y las personas y las acciones suelen tener, por lo usual, aspectos positivos íntimamente enlazados con otros negativos. No pretendemos juzgar a Torres, simplemente contar unos hechos y, si es posible, intuir unas intenciones...

Trabajaron en la traducción que se terminó a comienzos de 1758. El claustro de doctores les concedió licencia para imprimirlo a costa de la universidad, así como permiso para explicar estas materias, franqueándoles la biblioteca, las aulas o cualquier otra pieza que necesitasen. Dejan para más adelante el deliberar sobre la erección de la academia de matemáticas —integrada en su intento—, así como el justo estipendio que debe pagarse a sus directores. Las cosas van bien para los dos catedráticos de matemáticas, el jubilado Torres y el actual Isidoro Ortiz Gallardo de Villarroel. Tal vez los claustrales desconfíen un tanto, pero nada dejan traslucir. Torres y sus obras han corrido extensamente, a pesar de sus fingidas doctrinas y extravagancias. Nunca se metió con ellos el Santo Oficio ni los ministros del rey, aun cuando escribió sobre «las materias más sagradas y más peligrosas; y profesando una facultad que vive tan vecina de las supersticiones, no me despeñaron mis atrevimientos en las desgraciadas honduras de la infidelidad, la ignorancia o el extravío de los preceptos de Dios, de las ordenanzas del rey y de los establecimientos de la política y la naturaleza» (25).

En abril sigue la tramitación con la lentitud propia del siglo y de la universidad. El claustro empieza a sospechar, y nombra comisarios para que deliberen sobre la erección de la academia. Todavía les da sentidas gracias por la impresión del libro, que debe repartirse entre los doctores y dejar el sobrante en la librería de la universidad. Pero aquí termina la armonía —se inician las divergencias—, porque Torres retiene los libros impresos y deja traslucir sus intenciones. En mayo, los claustros aplazan toda decisión sobre la creación de la academia y critican fuertemente la traducción. Quieren que acuda el catedrático Torres, y dé cuentas de los ejemplares que retiene. El maestro Ribera ha hecho ver los reparos que le merece el libro. Todo es desconfianza y pugnas. Nuestro Torres —escurridizo— no se presenta al claustro, escribe informando que ha elevado una representación al rey sobre lo sucedido (26). ¿Qué ocurre?

Sencillamente, el avisado Torres ha dejado percibir sus designios.

---

(25) Claustro de 30 de enero, extracto en *Informe que la Universidad...*, p. 29 s. La cita pertenece a la *Vida...*, p. 57. Procura, por lo demás, estar bien con los poderosos; dedica sus pronósticos a nobles señores y ministros.

(26) Claustro de 19 de abril, 11 de mayo, 5 y 22 de junio, en *Informe que la Universidad...*, 30, 31 s.

Un individuo de la junta o comisión encargada de la impresión y de la academia, les ha visitado en 20 de abril, les ha hecho entrega de los gastos de la impresión y les promete veinte doblones, en pago de su labor de traducción. Ambos traductores presentaron un *Memorial y cuenta mechánica* a esta Junta, en que dan gracias a la universidad, y le manifiestan su deseo de servirla, sin otro don ni recompensa que la gratitud del claustro, de que tienen buen testimonio. En cambio, no les hace tanta gracia que se les ordene entregar los libros, para su reparto a graduados y depósito de los sobrantes en la universidad. Proponen una solución en bien de «los intereses de la universidad», y, sobre todo, de sus propios bolsillos. Mejor sería —discurren— que ellos mismos los pongan a la venta, pues el nombre de Torres Villarroel ha vendido muchos escritos en los últimos treinta años; los libros publicados por él «no han padecido detención alguna, ni otra casta de desprecio en el buen despacho; y le es muy sensible y doloroso ver arrinconados, detenidos u ocultos sus papeles, y será perjuicio notable a su opinión —a su fama—, que se quede estancada esta obra favorecida de la universidad, cuando todas las demás suyas, sin este favor tan excelente, han recorrido con la felicidad que es notorio en toda España...» (27).

Torres y su sobrino —como buenos matemáticos— saben hacer números, en especial si son comerciales y les auguran buena ganancia. Su *Memorial* nos depara buena muestra del ingenio monetario del catedrático salmantino. Añade, pues, una cuenta mecánica y demostrativa de sus pretensiones. En extracto era la siguiente:

	Reales		Reales
Coste de impresión	1.103	Adquisición de 100 ejemplares por los traductores.	500
Gratificación a los traductores	1.200	Ventas	250
Encuadernación de los 100 a repartir	200	*Ganancias*	750
Encuadernación resto	200		
Gastos	2.703		

Luego habría un déficit o perjuicio de 1.953 reales de vellón, pues no son de esperar muchas ventas si se entregan a la universidad: «en diez años cuando más se venderían cincuenta libros» (28). Pero «dichos catedráticos no quieren que la universidad sea perjudicada en

(27) *Informe que la Universidad...*, 33 y 34.

(28) *Memorial y quenta mechánica; que los catedráticos presentaron a la Junta de la Academia de Mathemáticas*, inserto en el *Informe que la Universidad...*, 33-37, cuentas en 35 s., la cita es de la p. 35.

cosa alguna, especialmente cuando quedándose ellos con la impresión, puede ganar mucho dinero». Y hacen otra cuenta:

	Reales		Reales
Coste principal	1.103	Adquisición de los 100 ejemplares	500
Encuadernación de los ejemplares a repartir por ellos.	300	Venta de los 650 restantes.	3.250
Gastos	1.403	Producto	3.750
		Costes	1.403
		Ganancia	2.347

Los autores pensaban sacar, por tanto, el doble de la gratificación concedida por la universidad, vendidos los libros por su cuenta. Se habían impreso 750, de los que no repartían ninguno, y adquirirían cien para sus particulares compromisos —algunos ya los habrían enviado—. No estaba mal pensado; suponen que la venta por la universidad sería desastrosa, cinco libros al año, y, por lo demás, si había beneficio debía ser para ellos. ¿Sorprendente?

> Ellos con toda desvergüenza suplicaban:
> Vistas con atención ambas cuentas, se ve matemáticamente demostrado, que si se siguiese la primera, la universidad pondría de su arca, mil novecientos cincuenta y tres reales vellón, quedándole a los catedráticos por fruto de su trabajo y gratificación de la dedicatoria, tan solos setecientos reales de vellón —descuentan los libros a adquirir—; y siguiéndose la segunda o última, la arca de la universidad tan siquiera aventura un ochavo, y los catedráticos por fruto de su tarea, logran dos mil trescientos cuarenta y siete reales vellón, y por gratificación, el lauro de haber servido a la Universidad, al Rey y al público promptamente, y sin interés alguno, que es a lo que aspiran, y por eso se atienen a la segunda, que firman en Salamanca, a veinte y uno de abril de mil setecientos cincuenta y ocho años» (29).

Y firman y rubrican los dos matemáticos, tío y sobrino.

Al claustro general, naturalmente, no le gustó la feliz y matemática idea. Las cuentas no parecían muy desinteresadas, ni los doctos profesores tampoco. Por ello les llaman a capítulo, y muy pronto, ya que siempre se mezclan ideas con jugosas realidades, se les antojó que el contenido del libro tampoco era demasiado ortodoxo. Torres, viejo ya, acude al rey Fernando VI buscando amedrentar a todo el claustro. Presenta un memorial irónico y lleno de sarcasmos, al que contestaría la universidad en idéntico tono, cuando el rey pide su

(29) *Informe que la Universidad...*, p. 36 s.

informe por real provisión de 5 de julio de 1758. Tanto es así, que en la respuesta claustral se pedirá excusa al monarca por la jocosidad e ironías que oponen a la mordaz acrimonia del anterior memorial, al que se reputa de «execrable conjunto de falsedades, imposturas y calumnias con que han intentado sorprender la buena fe y justificada piedad de su monarca» (30).

No había abandonado el matemático Torres los ímpetus de su mocedad a lo largo de su vida; conservaba aún aquel espíritu «insolente, libre y desvengonzado... Enojado con aspereza de las imprudentes correcciones, del odio mal fingido y de las perniciosas amenazas de aquellos prepotentes varones, que se sueñan con facultades para atajar y destruir las venturas de los pretendientes, dí en el mal propósito de burlarme de su respeto, de reírme de sus promesas y de abandonar sus esperanzas... Volvíme loco rematado y festivo, pero nada perjudicial; porque nunca me acometió más furia que la manía de zumbarme de la severidad que afectaban unos, de la presunción con que vivían otros, y de los poderes y estimaciones con que sostienen muchos las reverencias que no merecen. Negueme a la solicitud de los beneficios, capellanías y asistencias, por no pasar por las importunidades y sonrojos de las pretensiones; derrengué de las cátedras y los grados; y absolutamente de todo empleo, sujeción y destino...» Luego —al avanzar los años— sienta cabeza y recibe favor del público y los poderosos. «Voy manteniendo, gracias a Dios, la vida sin especial congoja, ni más pesadumbres que las que dan a todos los habitantes de la tierra el mundo, el demonio y la carne. Vivo, y me han dejado vivir desde este término los impertinentes que viven de residenciar las vidas y las obras ajenas, quieto y apacible, y ocupado sin reprehensión y sin molestia...» (31). Pero no ha perdido su humor en los últimos años. Por ejemplo, entre sus amigos, llama despectivamente a los claustros universitarios concejos, recordando las reuniones municipales de los labriegos, y, otras veces, cabildos, aludiendo más lejanamente a los ayuntamientos de los pueblos.

En suma, el rey pediría a Salamanca que se pronunciase sobre el memorial que le había remitido Torres, en que se quejaba dolorido:

> ...habiendo dedicado a la Universidad de Salamanca y traducido del francés al castellano (con algunas alteraciones, como se advierte en el prólogo) un libro que del uso de los globos y de la esfera escribió M. Roberto Vaugondy, la Universidad se desató al principio en aplausos y gratificaciones, y luego sin motivo ni ocasión, en desprecios y desaires. Los doctores don Francisco de Ovan-

(30) *Informe que la Universidad...*, p. 30. Ya en otra ocasión acudió al rey, nota 13.
(31) D. de Torres y Villarroel: *Vida...*, 65 y 112.

> do y el reverendo padre fray Manuel Bernardo de Ribera, se metieron en el importuno trabajo de hacer una crisis impiadosa a dicho libro, mancharon sus imágenes con notas impertinentes y pueriles y dispusieron una rigurosa declamación contra sus letras. Con esto y su silencio, impresionaron los espíritus de los incautos y persuadieron que en el libro se guardaban renglones y planas más merecedoras de el fuego que de la luz que estaban gozando... (32).

Naturalmente, los traductores y matemáticos exponían su versión y hacían ver el enojo que les había producido la actuación de los claustrales. Cuando se mostraron sus intenciones, la ortodoxia dejó oír su voz en las palabras de los doctores Ribera y Ovando. ¿Contenía en verdad el libro tanta herejía? ¿Se envidiaba a Torres su prestigio y sus escritos esparcidos? ¿No gustaba su vida más libre y exenta de las severidades de la sabiduría? Desde luego, les molestó —eso sí— su interés un tanto excesivo por aquellas ganancias que pretendía en sus cuentas. Envidia y rencores, severidad ante la «desinteresada» cuenta y los propósitos revelados. De todo habría en la viña universitaria.

En algún claustro se les impidió entrar a tío y sobrino, porque al tratar de libro y academia, como asunto que les concernía, no debían estar presentes conforme a los sabios estatutos de la vieja Salamanca. Quizá sobrevolaba cierta desconfianza en los sesudos doctores. Pero más adelante, guiados por Ribera, la actitud frente a ellos se hace decididamente hostil, enemiga. En el día 11 de mayo —se quejan los matemáticos al rey— se celebró claustro, «el reverendísimo Ribera sacó el libro con las márgenes denegridas de notas y adiciones, y detrás de él un papelón declamatorio que empezó a leer y exclamar con esfuerzo artificioso contra nuestra estimación y contra él, añadiendo gritos, conmociones violentas, palmadas y otros espantos» (33). El mismo día, la universidad quiso ser Santo Oficio o Consejo y retirar de la circulación el libro de Vaugondy, mientras sin escuchar sus posibles defensas, les motejó de «ignorantes e indignos de continuar y practicar su oficio». Toda Salamanca se enteró de la afrenta, de la suspensión de la academia y, también, se esparcieron rumores en contra del libro. Y, «cosa que rara vez sucede, aparecieron en el claustro el rector y el maestrescuela y los doctores más viejos; los cuales habiendo sido llamados para plantear el método de las academias,

---

(32) C. M. Ajo G. y Sainz de Zúñiga: *Historia de las Universidades*, IV, 375; también en E. Esperabe de Arteaga: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, 2 vols. Salamanca, 1917, I, 929 ss.

(33) C. M. Ajo G. y Sainz de Zúñiga: *Historia de las Universidades*, V, 376, pero la cita se da más completa, sobre *Informe que la Universidad...*, p. 10.

destinaron todo su tiempo a oír las injustas apologías y declaraciones del Ovando y Ribera, y vio el pueblo escandalizado salir a hora tan desusada a los doctores viejos y enfermos, habiéndose desacomodado de sus poltronerías para dar una determinación tan indecorosa a dos maestros, sus hermanos, cuyo honor, conducta, ciencia y buena intención había recibido bien toda la tierra y los moradores de estos países y otros más extraños» (34).

Se quejaban también de que

> Don Francisco de Ovando, Doctor en Medicina, y el R. P. Fr. Manuel Bernardo de Ribera, Doctor Teólogo, sin más necesidad, justicia, esperanza ni precepto, que el apetito de entretener sus cavilaciones extraordinariamente desabridas, se metieron en el importuno trabajo de hacer una crisis —crítica— impiadosa a dicho libro: mancharon sus márgenes con notas impertinentes y pueriles, y dispusieron una rigurosa declamación contra sus letras, ponderada con acritud imponderable (35).

La universidad tenía que defenderse.

Los dos catedráticos de matemáticas, envalentonados con su representación al rey, seguían su camino en el negocio que fraguaron. El día 27 de junio hacían aparecer en la *Gaceta de Madrid* un anuncio del libro, objeto de tantos intereses encontrados. No contentos, el 2 de julio ponen carteles por la ciudad para venderlo. ¡Buen sentido comercial! También propagan y venden el memorial que han remitido al rey, junto con una carta injuriosa de Torres dirigida a Ribera, seguida de otra «muy insulsa y por ello menos delincuente», contra Ovando. Toda la ciudad universitaria viviría los sucesos y rencillas académicas como un deporte gratuito y encarnizado (36). El claustro general se reúne el día 8 de julio, para contestar el memorial de Torres al rey, que se había divulgado. Al arribar la orden regia para que informe la universidad, ésta ve llegado el momento de aprovechar los materiales elaborados por el comisionado para aquel asunto, el formidable maestro fray Bernardo de Ribera. Hombre tradicional y duro, al parecer, y que

---

(34) Según la real cédula, en C. M. Ajo G. y Sainz de Zúñiga: *Historia de las Universidades*, V, 376; con más detalle trae el memorial al rey —copiado a párrafos, el *Informe que la Universidad...*, pp. 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 21 s., 24, 25 s., 26, 27. Véanse unas muestras de su tono: «En este día, y en aquellas horas desesperadas, los delatores y sus parciales, rodeados de impetuosas agitaciones, de violentas furias y de una indignación aceda y delincuente, se desataron en muchas palabras ofensivas y falsas a nuestra estimación, estudio y decoro, sin reservar la vejez, el carácter ni la anciana y buena opinión que goza por la piedad de V. M. su Jubilado: pues siendo éste a pesar de la envidia y de la cólera y de su encogimiento y humildad, el más famoso, el más honrado de los Príncipes y Grandes y pequeños de España, y el más conocido de la publicidad por sus obras, no faltó en el claustro una falsa voz que dijo: que las obras de Torres no eran suyas.»

(35) *Informe que la Universidad...*, p. 8.

(36) *Informe que la Universidad...*, p. 2.

como principal insultado debía defenderse y dejar en buenas luces las glorias de la universidad. La auxiliarían seis doctores y maestros (37).

Se reconoce en el informe de la universidad —que nos ha servido de fuente primordial para estas páginas— que se autorizó, al pronto, el libro de Vaugondy. Que se aceptó en el claustro con parabienes, se imprimió por cuenta de la universidad y que incluso sus aprobaciones, civil y eclesiástica, fueron redactadas por individuos de su seno. Pero, más tarde, hubo de cambiar su postura. Al discutirse la aprobación de una academia de matemáticas, el claustro dio comisión a Ribera para que se pronunciase sobre ella. Con este motivo empezó la censura del libro. Si se opuso a que entrasen los traductores en aquel primer claustro, el fundamento se encuentra en los estatutos de aquel Estudio, y nada puede hacerse contra ellos. Nada de tremendo hubo en aquel famoso claustro —ni gritos ni denuestos—, sólo, reconoce la universidad, «se enardeció algún tanto la disputa, como es natural en semejantes lances» (38).

También aclara que la universidad no dispuso del libro como Inquisición o Consejo, como autoridad —que no la tenía—, antes bien, como dueña y propietaria de la obra. Torres y el otro así lo habían reconocido, ya que esperaban las disposiciones de los doctores acerca del libro, su destino, su encuadernación y venta. Pero luego, no les gustó esa solución y se resistieron a entregarlo. ¿Cómo se atrevieron a tanto?, nos preguntamos.

La razón es bien sencilla. Cuando los claustrales quisieron percatarse de la situación, el bueno de Torres —con calculada picardía— había avanzado mucho. Los veinte doblones prometidos por su trabajo no se habían entregado, y la junta o comisión correspondiente les había hecho cesión de los ejemplares, de su propiedad. Por ello presentan inmediatamente las cuentas antes descritas, contando con la benevolencia de la junta. Luego aparecerán los problemas, y se argüirá por el claustro que estos comisionados no tenían poder para dar aquel paso o transacción (39).

No admitía la universidad que haya suprimido la academia de matemáticas, pues tan sólo se propuso la deliberación sobre ella. Por lo visto, dicen, los primeros ensayos no tuvieron el deseado éxito, el público no acudía —según uno de los catedráticos se quejaba—. Incluso, dirigiéndose al claustro, echaron pestes de sus discípulos y oyentes, afirmaron ser «unos aficionados altaneros, de diferentes y

(37) *Informe que la Universidad...*, p. 2 s., sobre Ribera.

(38) *Informe que la Universidad...*, pp. 8-9 y 10.

(39) *Informe que la Universidad...*, p. 13 s.; se había cedido en el día 22 de abril, tras el memorial a la Junta.

extravagante genio, sin sujeción alguna a las leyes de la enseñanza» (40). Pero, sin duda —hay que conceder a Torres una cierta dosis de buenas intenciones—, pretendía cambiarlos e interesarlos a través de la academia. Por otro lado, la universidad quiere deshacer la pintoresca versión que presentaba de aquel claustro acalorado sobre las calidades y ortodoxia del libro. Cada uno da su versión, cada uno su verdad. No es verdad, afirman los claustrales, que su rector —Francisco Antonio Amabízcar— no asista a las reuniones académicas; y también lo hacía su maestrescuela —Sancho Inclán, ya difunto—, cuando se trataba de asuntos de importancia; y los viejos doctores acuden a veces; muchos ancianos no lo hicieron aquel día ni tampoco otros jóvenes y en buena salud. No hubo conspiración general, como pretenden.

Se quejan del sarcasmo de Torres contra Ovando y Ribera, por no ser matemático sino de distinta especialidad, y, a su parecer, muy aburrida y desabrida. ¿Por qué no han de saber de matemáticas y astronomía? Son tiempos de escasa especialización en la universidad, quien, a su vez,

> ...desea saber del Maestro Torres, si su profesión de *Astrólogo* le impide el conocimiento de la *Ascética* para Director de espíritus, la *Económica* para administrador de mayorazgos, la *Poética, Scénica, Saltatoria,* y otras bellas facultades, que ha andado ejerciendo por el mundo: y en fin la *Encyclopédica,* conque de todo sabe, según atestigua él mismo en muchas partes de sus obras? (41).

Hay aquí alusiones a su oficio de capellán de las agustinas recoletas y a su fortuna personal. Y sobre todo, envidia revuelta en sarcarmos por su obra literaria y variada, que tan mal ha de sentar a los lectores de páginas latinas, con mil cuestiones escolásticas y académicas, vacías de sentido en los años centrales del XVIII. Envidia contra quien ha sobrepasado los estrechos círculos del especialismo arcano y se burla de seriedades y prestigios.

Por lo demás, entre las líneas de aquellos hombres —traductores y detractores— se deslizan las agrias razones de las porfías académicas. Las doctrinas y cuestiones se hacen insultos personales: Torres los ha denominado llanamente por sus nombres, otras veces se refiere a ellos como «estos hombres». ¡Pecado mortal académico! Otras veces, insinuando el exceso, les nombra reverendo o reverendísimo, que sólo corresponde a prelados. A ellos —hombres protocolarios del XVIII— les duele; advierten que los catedráticos de mate-

---

(40) *Informe que la Universidad...*, pp. 14 y 15; sobre asistencia del rector y los demás, 18.

(41) *Informe que la Universidad...*, p. 21.

máticas se han llamado a sí mismos doctores, cuando no les corresponde, «siendo unos puros Maestros en Artes», y tampoco son graduados en Matemáticas, título que no existe. Incluso le achacan a Torres la cacicada de haber examinado a su sobrino para la cátedra... (42).

Les duelen las chanzas que Torres se ha permitido en sus obras acerca de la universidad. Le reprochan, especialmente a él, estar «en muy antigua posesión de no guardar medidas con esta Madre —la universidad—. De esto dará la universidad la prueba más auténtica, representando a V. A. en papel separado las expresiones injuriosas y denigrativas que contra su nombre, colegios, comunidades e individuos ha insertado el Maestro Torres en las muchas obras de tinieblas con que ha inficionado la luz pública» (43). Es verdad que el autor ha bromeado constantemente. En las páginas de su *Vida,* por acudir a su principal obra, narra sin escrúpulos su estancia en la escuela y en el Colegio Trilingüe, en la Universidad... Se burla de su profesor de Gramática —Juan González de Dios—; del rector del colegio, «clérigo virtuoso y de vida irreprensible, pero ya viejo, enfermo y aburrido de lidiar con los jóvenes que se crían encerrados en aquella casa. Sus achaques, la vejez y los anteriores trabajos lo tenían sujeto a la cama muchas horas del día y muchos meses del año...» (44). O del catedrático de Retórica, que perdió el libro y desde entonces acabó clase y enseñanza, pasando las horas en conversaciones y chanzas. Incluso cuando cursa medicina, cuando alcanza la cátedra, cuando explica o se doctora, Torres ríe de las seriedades académicas.

Otras mil menudencias se revelan ásperamente en los escritos en torno a la traducción francesa y la erección de la academia matemática. Opinaba Torres que no se le notificó para que se presentase al claustro, que le condenaron sin oírle. No es verdad, dicen sus adversarios; él sabía que le esperaban y en ningún momento quisieron cogerle desprevenido. Decidieron celebrar claustro quince días después del suceso y crítica del libro; pero se aplazó por ser *Corpus* y hallarse la mayor parte —el mismo Torres, capellán— en sus obligaciones y en sus devociones. Más bien, no acudió Torres por hallarse entregado a la redacción y envío de su memorial, a su impresión y divulgación. De paso, le critican su vanidad en la ciencia matemática y en el arte de mentir con las estrellas. Continuamente resaltan el desmedido interés de aquellos catedráticos, su codicia. Envían al rey su *Memorial y cuenta mechánica* a que nos referimos. El uso

(42) *Informe que la Universidad...,* pp. 20 y 22.

(43) *Informe que la Universidad...,* p. 11.

(44) Torres: *Vida,* p. 28; véanse 20-23, 24 s., 30-32; sobre su estudio de medicina, 69-70; cátedra y su desempeño, 80-85, 88-90.

de mayúsculas y bastardillas hace notar su ambicioso afán por el dinero, una y mil veces en el escrito de la universidad. Y no contentos, aún añaden a este escrito unas mordaces consideraciones sobre las afirmaciones y sobre la persona del maestro Torres. Entre otras, le dicen que todavía no ha pagado al impresor, incluso que no ha devuelto a la biblioteca de la universidad «el Estuche Mathemático y el Astronómico Cesáreo de Pedro Apiano» (45). Y terminaba la respuesta de la universidad al rey con un dardo en latín, que apuntaba a la moralidad de los Villarroel. Un verso de Juvenal, impreso con tipo de imprenta mayor: *Probitas laudatur, et alget* (46).

El rey —el Consejo de Castilla— rastreó en aquella disputa, que sin duda iría calmándose a medida que transcurría el tiempo. En 1762 aceptó definitivamente la creación de la academia que podía mejorar las enseñanzas salmantinas (47). Y todo se olvidó, incluso la academia, que no aparece en los planes de estudio posteriores; todo se esfumó en el polvo devorador de los tiempos, a pesar de que, una vez más, la disputa exacerbó por algunos meses la tranquila y sabia Salamanca.

Torres Villarroel fue uno de los primeros autores españoles que supieron sacar provecho de su pluma y contaron con su público. Aquel hombre docto —por más que se burle de su ciencia— prefirió los deleites de la literatura y sus ganancias. En su más famoso escrito había dicho desafiante al lector: «Dirás últimamente que porque no se me olvide ganar dinero he salido con la invención de venderme la vida. Y yo diré que me haga buen provecho; y si te parece mal que yo gane mi vida, ahórcate, que a mí se me da muy poco de la tuya» (48). Y en otro pasaje dejaba ver su orgullo de escribir y vender sus producciones:

> Yo soy autor de doce libros, y todos los he escrito con el ansia de ganar dinero para mantenerme. Esto nadie lo quiere confesar, pero atisbemos a todos los hipócritas, melancólicos, embusteros que suelen decir en sus prólogos, que por el servicio de Dios, el bien del prójimo y redención de las almas dan a luz aquella obra; y se hallará que ninguno la da de balde, y que empieza el petardo desde la dedicatoria, y que se espiritan de coraje contra quienes no se la alaban e introducen (49).

---

(45) *Informe que la Universidad...*, 38; en general, 24-30; las *Reflexiones que naturalmente se ofrecen al leer este memorial y esta quenta,* se insertan en 37-40.

(46) El verso dice: *Aude aliquid brevibus Gyaris, et carcere dignum, Si vis esse aliquis* probitas laudatur, et alget.

(47) C. M. Ajo G. y Sainz de Zúñiga: *Historia de las Universidades,* V. 195.

(48) Torres: *Vida,* prólogo, sin paginar.

(49) Torres: *El ermitaño,* 23; en general, el examen de su librería a imitación del *Quijote,* en 14-37; véase *Obras,* IX, 164-166.

En los sucesos narrados parece que se le fue la mano; estaba viejo y quería hacer su negocio con la traducción francesa, costeada por la universidad. Le tuvieron que parar los pies, tal vez con cierta envidia, pero con muy certeras razones. Años más tarde, en aquella misma universidad, un teólogo acusaría a otro matemático, el padre fray Justo García, por haber redactado su manual en castellano para su mejor comprensión y difusión. Incluso recelaría si se había modificado el plan de la facultad menor de artes o filosofía y trastocado su antigua tradición, para facilitar sus ventas (50). Posiblemente, no tenía ninguna razón quien tal afirmaba. Sin embargo, el libro de texto ha podido ser negocio, desde que las universidades abandonaron los viejos textos de la ciencia tradicional y anquilosada por otros más modernos. Ello ocurre desde el reinado de Carlos III de forma usual, sin que falten ejemplos anteriores. Uno de ellos fue el caso de Torres Villarroel.

El ingenio del médico y matemático Torres, que fue mucho, se vertió hacia la literatura. ¿No eran tiempos para cultivar en España las matemáticas seria y científicamente? En modo alguno le faltaron buenos conocimientos, como puede apreciarse en el examen que hace —a imitación de Cervantes— de la biblioteca del ermitaño, trasunto de la suya propia. Cardano, Descartes, Maignan... Médicos y filósofos, físicos y químicos... Entre ellos, la obra del P. Tosca, que en los albores de siglo intentó, siquiera como resumen, iniciar el camino del estudio moderno en España. Opina Torres sobre la utilidad y buen sentido de la obra del clérigo valenciano, que se aparta del aristotelismo. Nada cabe esperar de esta tradición que viene de Grecia: «No pude adquirir conocimiento que me distinguiese del rústico —concluye Torres—, conque persuadido de mi ignorancia me dediqué al estudio de estos libros que compuso el Padre Tosca, y empecé allí a ilustrarme y a sentirme distinto en el modo de aprender las cosas. Muchos días ha que en España no se ven escritos de tal utilidad, y ellos sólo bastante a formar un físico. Yo también soy muy aficionado a su método, claridad, estilo y eficacia» (51).

Pero Torres no gustó del camino del estudio creador. Y por suerte aportó unas obras hermosas y entretenidas —inmortales— a la lite-

---

(50) M. y J. L. Peset: *La universidad española*; cap. X.

(51) A. Flores: *Ayer, hoy y mañana*, 3 vols. Barcelona, 1892-1893, I, 251, en donde se reproducen largos versos de una obrita de teatro. En conjunto sobre la vida estudiantil de la época, en donde aparece Torres repetidas veces, M. y J. L. Peset: *La universidad española*, en prensa.

En descargo de Torres y su sobrino hay que señalar que la misma universidad, a través de informe del mismo Ribera, se opone a la creación de la Academia del Buen Gusto de Zaragoza, unos años más tarde, en G. Coxe: *España bajo el reinado de la casa de Borbón*, traducido por Jacinto de Salas y Quiroga, vol. IV, Madrid, 1847, pp. 512-513.

ratura española. ¿Hubiera sido otra cosa más deseable? Ahora permanece vivo, mientras Tosca se olvidó en un recodo del siglo XVIII.

El buen matemático o el médico quedaron escondidos en los pliegues de sus escritos picarescos. Parece que se contagió de la alegría juvenil de los estudiantes a que enseñaba. De aquellos que al fin de la centuria recitaban:

De astrología no importa
que ni los principios sepas;
no obstante, por si se ofrece,
has de saber que hay esferas,
que hay zona fría y templada
y coluros y planetas,
y eclipses y vía láctea,
cenit, nadir, periferias,
círculos grandes, pequeños,
ecuador, polo y cometas.

MARIANO y JOSE LUIS PESET REIG

Instituto Arnáu de Vilanova
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Duque de Medinaceli, 4
MADRID

LOS PELIGROS DE TENER IDEAS

Meditación sobre una lluvia de estrellas

Penumbra y más penumbra, hasta que durante un segundo, una chispa de luz rasga las tinieblas. Pero sólo es un segundo, y esa chispa no dice de dónde viene ni adónde va.

Los peligros de tener ideas

Un hombre tuvo una idea y no supo qué hacer con ella. Habló a sus amigos, escribió cartas y recorrió oficinas y despachos, pero nadie quería prestarle atención. Intentó vendérsela a un hombre que pasaba, pero no le gustó; a un periódico, y le dijeron que tenían las páginas completas. Quiso olvidársela en el autobús, en el café o entre los libros de su biblioteca, pero siempre que se quedaba solo le volvía a venir a la mente. Al fin se resignó a vivir con ella. En pocos años se ha desmejorado mucho. Por las noches no duerme y de día anda mascullando frases ininteligibles por los rincones.

Canción para un desesperado

Cuando siento ganas de llorar y me entran impulsos de arrojarme al paso del metropolitano, y ando por la calle como un sonámbulo sin mirar a nadie; algo que no es de este mundo ni de este tiempo me sube a la boca y me invita a cerrar los ojos y tumbarme y no moverme ya, hasta que vayan apareciendo las constelaciones, una a una, señalándome, una vez más, esa puerta de madera y la celda oscura y la fuerza de ser centro y guía invisibles.

Trampas inadvertidas que hay en las ciudades

Había una calle de dirección única y que no daba a ninguna parte. Todos los que por allí se metían ya no podían salir. De noche se es-

cuchaban carreras y gritos. Un día, un grupo de vecinos fue a visitar al alcalde, y a la semana siguiente pusieron una señal de dirección prohibida a la entrada de la calle. Al pasar por delante, los transeúntes desvían la mirada y apresuran el paso.

Inconvenientes de los relatos de aventuras

Un hombre naufragó y pudo alcanzar a nado una isla desierta con una palmera. Escribió un mensaje de socorro, lo metió en una botella y la echó al mar. El capitán de un barco se la encontró, leyó el mensaje y dijo: «Se creerán muy graciosos.»

Nocturno barroco

En el segundo cajón de la cómoda encontrarás una fotografía amarillenta y varias hojas secas. Cógelo todo con cuidado y deposítalo en la bandeja de plata que hay encima del aparador. Enciende los candelabros, verás que son de bronce y sin gloria, y haz como si bailaras un vals. Si entonces sientes un suave peso apoyado en tu cuerpo y las ventanas se abren dejando paso a cierto aroma de otoño, no creas haber alcanzado los umbrales de lo imposible. Con las primeras luces todo lo olvidarás y volverás a ser una efigie sonriente desgranando con altivez cadáveres de melancolía.

Una salida frustrada

Un hombre sale a cazar de madrugada con su perro. Aún es de noche cuando camina por las calles desiertas con la escopeta a la espalda. El perro ladra y corretea a su alrededor. Resuenan las botas sobre el pavimento. Al doblar una esquina se tropieza con un remolino de polvo, papeles sucios y hojas de periódico. Sigue caminando mientras observa las farolas encendidas, los cubos de basura y los portales cerrados. Llega a un cruce y se para. Mira al cielo sin ver ninguna estrella. Se ha levantado un viento muy fuerte. De pronto siente un miedo terrible y comprende que por ningún motivo debe salir a cazar ese día. Da media vuelta y emprende el camino de regreso sin atreverse a levantar la vista del suelo. El perro le sigue a distancia aullando vagamente.

Estupidez de los turistas

Construyeron un puente para cruzar el río, pero el río fue y se secó. Entonces hicieron un jardín en el cauce y crecían las flores y las plantas más raras y hermosas. Los que llegaban a la ciudad se reían de ver un puente sobre un jardín y les tomaban por locos. Luego vino una riada, arrasó el jardín y destruyó el puente. Ahora los turistas se quejan de que no pueden cruzar a la otra orilla, donde hay unas ruinas famosas.

Arqueología del misterio

Hace muchos años que decidí efectuar excavaciones en este remoto lugar, y si hasta hoy he persistido en una empresa que todos juzgaban condenada al fracaso, ha sido porque nunca abandoné la fe que ahora me permite encararme a los astros y aspirar la nostalgia de la patria común y errática donde se funden el barro y la luz.

Experimento

Pusieron una cosa muy rara en el medio de la plaza más concurrida para ver qué pasaba. La gente iba de un lado para otro con mucha prisa y no reparaban en ella. Algunos la miraban con indiferencia y luego se alejaban mientras encendían un cigarrillo. Al llegar la noche la retiraron con gran tristeza a un rincón y se sentaron al lado. Lloraban con desconsuelo.

Terapia para un heterodoxo

Convengo en que su teoría es altamente plausible una vez que haya sido coherentemente integrada en una estructura jerárquicamente conexa con arreglo a ciertas pautas específicas y cadencias diferenciales u orgánicas (mas en ningún caso aleatoriamente dispuestas) para precipitar así la componente fáctica, digamos la coordenada praxis, y evaluar el índice de efectividad y armonía contrastadas con las premisas básicas universalmente aceptadas como garantía de toda estabilidad y seguridad. En vista de lo cual, y teniendo en cuenta su espíritu abierto y liberal, me permito sugerirle una temporada de descanso, en la certeza de que logrará encontrar de nuevo la paz interior.

El orador o la incomprensión del profano

Tenía vocación de orador, pero no le entendían. Cuando daba un discurso gesticulaba con las manos, los ojos se le inyectaban en sangre y acababa subido en la mesa y dando patadas al aire. Entonces la gente empezaba a desfilar por los pasillos buscando las puertas de salida y murmurando cosas sobre la educación y las buenas costumbres. Al día siguiente, los periódicos se referían a él en términos de despiadada censura, y el orador los leía circunspecto mientras desayunaba café con pastas.

Tragedia de los poetas

Un poeta escribió una poesía por la noche, la dejó encima de la mesa y luego se durmió completamente feliz. A la mañana siguiente se sentía muy deprimido, miró a la mesa, leyó la poesía y la rompió minuciosamente. Pasó el resto del día abandonado a tareas rutinarias e importantes. Por la noche regresó a su casa dejándose llenar de dulces presagios, buscó su pluma y unos papeles en blanco y se sentó ante la mesa con gesto ilusionado.

Prólogo para un folletín

Esa mujer que estábamos esperando desde antes de nacer para emprender juntos el camino hacia la muerte pasa un día frente a nosotros sonriendo, nos mira, nos tiende la mano y luego se pierde entre la multitud dejando tras de sí un perfume de ansiedad que nos envuelve como una bruma y nos hace correr desesperadamente en todas direcciones.

Ocupaciones íntimas

Cuando logro alejar de casa a mi familia durante toda la tarde, a base de sugerencias cuidadamente espontáneas, alusiones a la bondad y esplendor del tiempo o consideraciones acerca de la conveniencia y oportunidad de tal visita o tal gestión, me siento feliz porque así puedo dedicarme por entero a una de mis ocupaciones favoritas. La primera diligencia es apagar las luces y cerrar todas las puertas y ventanas que dan al exterior, posteriormente me dirijo al salón y procedo a vaciarlo por completo de muebles; ope-

ración ésta que resulta enojosa en ocasiones, especialmente a causa del piano de la abuela, y que conservamos, no por amor a la música, sino como prueba de buena voluntad hacia ella. Una vez que el salón está desnudo por completo, cierro la puerta y compruebo con unas palmadas las condiciones acústicas conseguidas, que son, por lo general, excelentes. Acabados estos últimos requisitos, empiezan los mejores momentos: me siento en el medio del salón e introduzco aire en la boca hasta agotar totalmente su capacidad, entonces dejo con sumo cuidado un orificio entre los labios hasta que el aire empiece a fluir regularmente, produciendo un sonido agudo y pertinaz que puede derivar hacia tonalidades insospechadas. Para alcanzar este magnífico resultado es preciso tener en cuenta una importante particularidad: los labios han de estar ligeramente humedecidos, para que el aire, al salir despedido del interior de la boca con gran velocidad, haga vibrar la tenue capa de saliva que le obstruye el paso y dar lugar así al sonido apetecido. En caso de que los labios se encuentren secos, únicamente se percibirá un monótono zumbido sin significación alguna; si, por el contrario, se humedecen en exceso, la resistencia opuesta al aire en su natural expansión será lo suficientemente masiva como para permitir, a la par que un burdo y áspero sonido, la formación de molestas burbujas que enturbiarán sin duda la pureza y limpieza del acto.

Así permanezco ensimismado, hasta que escucho el ruido de la cerradura y me dispongo a soportar con estoicismo un aluvión de insultos e incomprensiones.

Pañuelos de seda manchados de barro

Las cosas serias y sensatas, esas dedicatorias, y trasnochar una vez al mes manejando las infamias y los pétalos con suma prudencia, por la derecha siempre; y la linterna roja suspendida como una lechuza irritada desde la cúpula, qué fastidio. Si al menos no crujiera la madera ni gritaran aire las raíces debajo del asfalto, hervirían lágrimas desde lo alto de la miseria y sólo creerían que llueve.

Curiosidades al margen de la metereología

Las costumbres del viento son extrañamente caprichosas. Cuando está enojado es terrible, las palabras se salen de la fila y se crean numerosos y molestos malentendidos porque alguien dijo que sí

queriendo decir no y cambió el saludo por la despedida y el quiero por me llaman y tienen prisa porque sufren. Pero cuando está alegre, penetra en los cafés al atardecer y hace bailar a las cucharillas dentro de las tazas vacías con un tintineo de bolas multicolores de Navidad y las bombillas ríen chispas detrás de las pantallas y algo así semejante a la felicidad cruza las piernas elegantemente sentada en un diván.

En torno a mi celda

Estoy en una celda sumamente extraña. Es de dimensiones muy reducidas y tiene una sola puerta. Si la abro, me encuentro en otra celda más grande y con una sola puerta. Abierta ésta, puedo acceder a una nueva celda más grande que la anterior y con una sola puerta. Así puedo seguir indefinidamente, y cada vez que abro una puerta se ofrece a mis ojos una inmensa celda de muros altísimos y con una sola puerta al fondo. Siempre llega un momento en el que me invade un gran terror, y entonces corro desesperadamente hasta llegar a mi pequeña celda. Cierro la puerta y me siento de espaldas a ella esperando el momento en que sienta de nuevo la necesidad de salir.

De lo que les pasa a las razones y de cómo las flores se aprovechan

Llenaron la enorme pizarra de razones y razones, hasta que ya no cabían más, y empezaron a caerse al suelo, primero con estrépito y luego mansamente y planeando a causa de las corrientes de aire. Al fin, el suelo no pudo soportar el peso de tantas razones como habían caído, y se derrumbó y todo el edificio se vino abajo y las razones morían por asfixia, mientras entre los escombros brotaban flores sin cesar.

La funesta equivocación

En un cruce de caminos hay un hombre esperando el autobús. Pasa el primero y se sube, pero al poco tiempo se da cuenta de que ese autobús no era el suyo, y entonces se siente preso de una gran consternación porque sabe que ya no va a ser capaz de bajarse.

En la primera parada, las puertas se abren delante de él y piensa que sería muy fácil dar un paso hacia adelante y salir, pero continúa clavado en el suelo y mirando hacia abajo y las manos le sudan y murmura frases sin sentido. Entre tanto, el autobús discurre por parajes sombríos y se va llenando de gentes silenciosas que miran al suelo sin hablarse.

Accidente urbano

El otro día se me perdió el sentido común, lo extravié, supongo, en el metro o en el autobús, o quizá se lo endosó algún carterista desorientado. El caso es que me encuentro en una situación particularmente apurada y con una inquietante tendencia a arruinar mi posición, arduamente conseguida. Ruego, y aún suplico, que si alguien consigue hallarlo me lo devuelva en seguida, a ser posible antes de que lleguen los bomberos y me desciendan de este hermoso pedestal.

La fidelidad del silencio

Cuando entré a trabajar en esta oficina yo era joven y ella era joven y el sol entraba por las ventanas y se reflejaba en las aristas de los ficheros y en su pelo castaño. A veces ella me miraba en silencio y yo no levantaba los ojos de la mesa. A la hora de la salida me entretenía ordenando los papeles hasta que ella se marchaba. Ahora yo soy viejo y ella es vieja y el sol no entra ya por las ventanas. Ella aún me mira en silencio, pero yo no me atrevo a levantar la cabeza. Al salir nos quedamos los últimos y bajamos juntos las escaleras sin mirarnos.

Historia de una ciudad

La ciudad era grande y hermosa y nadie se lo explicaba. Las ciudades vecinas se sentían celosas y enviaban comisiones y observadores que no volvían. Al cabo de unos meses, el país se despobló y la ciudad era más grande y más hermosa y nadie se lo explicaba. Entonces las naciones vecinas se sintieron celosas y enviaron embajadas que no regresaban. Y en pocos años el continente se despobló y la ciudad era más grande y más hermosa y nadie se lo explicaba.

Sueño

Yo soñé y vi que la palabra era un horrendo animal despedazado pudriéndose al sol y emponzoñando el aire con vapores malolientes que unos hombres vestidos de blanco recogían en retortas para destilar poesía y dársela a otros hombres que yacían en el suelo sujetos por cadenas.

Thompson & Thompson en la intimidad

Esta noche me he dado cuenta por primera vez del modo tan grotesco que tengo de meterme en la cama: me pongo a cuatro patas de nalgas a la cabecera, con la punta de los pies abro el embozo y, sirviéndome de ellos como punto de apoyo, me impulso hacia atrás hasta sentarme en la almohada; entonces introduzco las piernas entre las sábanas, y asiendo fuertemente con las manos los bordes extremos de la colcha, meto el resto del cuerpo; a continuación efectúo varios movimientos de reajuste, ya sin más importancia. Una vez que estoy perfectamente acoplado, pienso que soy un hombre público de gran prestigio cuya voz es siempre escuchada con reverencia y me duermo casi al borde del éxtasis.

Retrato de un filósofo

Tiene la chaqueta raída y el pelo desordenado. Su cuerpo ha abrazado el vacío y las tinieblas con tanta fuerza que durante un momento brotó la luz, y entonces pudo ver, como en un relámpago, sus manos que empezaban a temblar y el silencio o la soledad que le sonreía, y parecía una mujer.

Fantasía para un insomnio

Ahora que los ojos parecen juntarse y aprietan las sienes y escucha cómo vibra la nada, es una mosca inmóvil y aburrida. Cuando amanezca llegará el día, la claridad y el desaliento, en tropel y sin que te des cuenta; por eso, es mejor que sueñes, ahora que estamos ebrios y lúcidos y la cabeza se vuelve hacia dentro, huyendo tal vez del alba que apresamos con los brazos y las piernas.

A su imagen y semejanza

Ya no soy joven, aunque mi inteligencia conserva enteras la frescura y la agilidad. Se me han insinuado las mujeres más hermosas, pero yo sólo amé a una que no lo era y, sin embargo, llevaba la señal de la verdad y la belleza marcada en la frente. Me he adentrado con decisión por caminos vedados al espíritu prudente y temeroso. He sentido la angustia, más profunda que la palabra, que yacía en mi cuerpo, y una noche me fue dado contemplar con inefable claridad la razón y la justicia de mi destino individual y el del Universo. Sólo me resta añadir que en breve tiempo moriré y yo mismo me convertiré en angustia y destino hasta que alguien como yo me busque y me halle.

Nota urgente de un sabio a otro

La estabilidad de los cuerpos, de las instituciones, de los amores, está traducida al inglés de un antiguo manuscrito griego que es a su vez una traducción fragmentaria de textos hebreos de origen remoto, y se encuentra con mucha probabilidad en la caseta de un guardabarreras del norte de Escocia.

Llanto de un iniciado

Un hombre estaba escribiendo, y lo que escribía era tan bello que lloraba. Pero no eran sus lágrimas de emoción o felicidad, eran las lágrimas del principio del mundo, del hombre que se olvida de la cara de Dios, de la mujer que se entrega sin saber por qué; eran las lágrimas de la miseria y el dolor redescubiertos una vez más tras las palabras y la sombra de las palabras y el vacío y el silencio; eran las lágrimas por la muerte entrevista como un temblor del Universo y renglones siempre torcidos.

Pesadilla del escritor

Si todo se ha consumado verdaderamente, como parecen indicar el silencio y este sabor a nada en la punta de la lengua y en el estómago, ¿qué hago yo aquí, sentado ante la máquina de escribir, y con la mirada puesta en el supremo horror del no ser y la indiferencia de las ordenadas evacuaciones que me dejan solo?

JUAN LUIS LLACER

Doctor Federico Rubio, 52
MADRID-20

EL TEMA AMERICANO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL XIX. ORIGENES Y DESARROLLO *

PROLOGO

Un estudio sobre la novela española del siglo XIX puede partir de diferentes niveles de investigación: puede, por ejemplo, explicitar las problemáticas (1) de la producción novelesca; puede también partir de las visiones del mundo (2) de los grupos sociales o conciencias colectivas o de grupo, capaces de expresarse a través de una sustancia artística que llamamos novela, y puede también partir de los temas empleados por las novelas que se trata de estudiar.

Este tercer camino ha sido escogido para el presente estudio. Aclarar, en lo posible, las tendencias temáticas de la novela española del siglo XIX, sin embargo, no puede pasar de constituir una primera aproximación, necesariamente superficial o temporal, de la novela decimonónica. Pero si bien es verdad que se trata de una primera aproximación, la facilidad, en principio, de la misma puede permitir, y de hecho permite, una clarificación del problema que no se conseguiría a partir de otras aproximaciones o niveles de estudio, como los dos señalados más arriba, por ejemplo.

Clasificar las novelas por temas no parece, en principio, muy significativo (3), ya que lo importante no son los temas tratados en las novelas, sino los modos o maneras con que estos temas son tratados o problematizados en el cuerpo novelesco. Una novela puede utilizar un tema cualquiera como apoyo, como universo, necesariamente adje-

---

* Capítulo del libro *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, de inmediata aparición en Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid.

(1) *Vide* la nota 2 al texto.

(2) Visiones del mundo o visión del mundo es la imperfecta traducción del término alemán *weltanschauung*, literalmente: concepto o idea que uno se hace del mundo. Empleamos este concepto según la acepción de un Lukacs y de un Goldmann, de los que no hay por qué citar aquí sus numerosas obras teóricas.

(3) Significativo implica comprensión de una obra y explicitación de la misma; pero la comprensión y la explicación de una novela no puede alcanzarse sin tener en cuenta la problemática de la misma. Comprensión, según Goldmann, sería la puesta en claro de la estructura interna de una obra; explicación, según el mismo autor, la puesta en relación de esta primera comprensión conseguida con una totalidad más amplia, capaz de explicarla. (Goldmann, Luciecien: *Le Dieu Caché*. París, Gallimard, 1955.)

tivo, de su propia problemática, con lo que el estudio del tema sólo puede abrirnos un camino, en el mejor de los casos, hacia la auténtica significación de la obra (4).

Sin embargo, cuando el tema se repite, en su acepción de universo novelesco, en la producción artística, que llamamos novelística, esta repetición alcanza la categoría significativa de tendencia; y a partir de aquí, y como tendencia, conviene tenerla en cuenta para cualquier tipo de estudio sobre la novela entera de un momento y espacio dados. Tal es el caso del tema americano en la novela española del siglo XIX. Tema que tarda en aparecer, pero que en cuanto se materializa, va a ser utilizado y explotado por los novelistas a lo largo de todo el siglo que nos ocupa.

¿Cuál es la frecuencia de esta utilización y cuál el significado de la misma? A estas dos preguntas intentan responder las páginas que siguen.

La frecuencia del tema significa un estudio de pura erudición de pura constatación también, que creemos poder llevar a cabo a partir de nuestras propias investigaciones sobre la materia (5). Pero solamente después de haber «alineado» los datos que creemos necesarios, podemos llegar a su significación.

La significación del tema americano se traduce, para nosotros, en su función; y el problema se plantea así. ¿Cuál es la función del tema americano en el desarrollo de la novela española del siglo XIX?

Constatación y *función,* o los dos niveles de aproximación o estudio que proponemos en las páginas que siguen, exigen una pequeña aclaración de principio.

Entendemos por constatación el acopio de datos y la exposición de los mismos, dentro de una mínima estructura explicativa. Para llevar a cabo este trabajo nos hemos servido sobre todo del material recogido en las obras reseñadas al final de este estudio bajo el epígrafe general de *Bibliografía,* y a la cual solemos reenviar al lector por medio de las notas.

Ni que decir tiene que consideramos esta erudición o constatación como insuficiente, ya que de ninguna manera hemos logrado recensar la totalidad de las novelas que tratan del tema americano, y en este sentido esta parte del trabajo pide y reclama un ulterior perfeccionamiento.

---

(4) Pero también hay que tener en cuenta, aunque no es éste el lugar para una exposición teórica, que la relación entre tema y problemática es, ante todo, una relación dialéctica, y que tema o problemática pueden ser mutuamente afectados, determinados, etc. (Ferreras, J. I.: *Teoría y praxis de la novela.* París, Ediciones Hispanoamericanas, 1970).

(5) Nos referimos a nuestro Catálogo, reseñado en la *Bibliografía.*

Entendemos por función la explicitación de la significación jugada por este tema americano en el nacimiento y desarrollo de la novelística española decimonónica. En este punto, y a partir de la constatación efectuada, nos hemos esforzado por llegar a la interpretación de la misma. Pero, como era natural, esta interpretación pedía, cuando menos, una puesta en relación del material recogido con la totalidad concreta, o sociedad, o historia, en el peor de los casos, en la cual surgió o se produjo esta producción novelesca. También en este punto nuestro trabajo nos parece insuficiente, ya que como se verá, la utilización del tema americano por los novelistas españoles, nos ha llevado a formular solamente hipótesis sobre la conciencia española del XIX (6). No sabemos aún a ciencia cierta por qué el tema americano fue utilizado con tanta parsimonia por los novelistas españoles.

Podríamos concluir que el presente trabajo se reduce a una constatación necesariamente incompleta y a una serie de hipótesis forzosamente «hipotéticas», sobre la función de la incompleta constatación recogida. Tal sería, en el peor de los casos, el resultado de estas páginas. Sin embargo, no somos tan pesimistas: hay que adelantar que, incluso en el caso de la constatación, ésta es, hoy por hoy, la única que existe o la primera construcción por el momento en el campo de la crítica; y que si bien es incompleta, es la más completa posible (como veremos, las novelas que necesariamente faltan por fichar han de ser las peores novelas, las novelas por entregas, por ejemplo).

Por otra parte, las hipótesis formuladas al final del trabajo reenvían al lector hacia nuevas constataciones, pero también abren un horizonte, que, creemos, que hasta el momento, permanecía hasta cierto punto, cerrado. Tal es, si no el mérito, la pequeña originalidad de lo que sigue.

Se nos podrá achacar que buscamos la suprema explicación de un hecho literario en el campo de la sociohistoria, lo cual es cierto, pero conviene aclarar, desde ahora, que tomamos la novela como una producción necesariamente social, como la expresión de una conciencia, necesariamente colectiva o de grupo (7). Expresión o materialización artística que no por venir inspirada por una conciencia colectiva pierde nada de su «individualismo»; un novelista, cuando es auténtico, no es el materializador de una conciencia colectiva, sino el encargado de rebasarla, de aclararla, completarla, afinarla, etc. (8). Lo contrario ocu-

(6) Hipótesis que se convertirán en «hipótesis de trabajo» en el sentido goldmanniano; es decir, en nuevos puntos de partida para futuras investigaciones; pero puntos de partida, hasta cierto punto, teóricos, ya que habrán de ser corregidos por el trabajo mismo.

(7) Partimos de las posiciones de Lukacs y de Goldmann; para este último, *vide op. cit.* en la nota 3. Para Lukacs, sobre todo su *Teoría de la novela*, y últimamente su *Estética*, en publicación, y en su traducción de Sacristán (Méjico, Grijalbo).

(8) Se trata de no admitir la «teoría del reflejo»; teoría que, según sostiene Goldmann, sólo sirve para explicar las obras más mediocres. Claro está que no podemos exponer aquí

rre con el novelista inauténtico, caso del novelista por entregas, por ejemplo, que se limita a reflejar, sin rebasar jamás, la conciencia colectiva más vulgar y generalizada de su grupo o clase.

Hay que tener también en cuenta que operamos al nivel de la producción, y no al nivel de la producción de tal o cual autor. (Si este fuera el caso, el *tema* no constituiría un valor o una categoría explicativa, ni estudiable, sino una aproximación más para el estudio de tal o cual autor.)

El tema americano, como veremos, fue utilizado además, por la producción menos auténtica, menos artística también, de la novelística española del XIX; nos referimos a las novelas por entregas o al subtipo novelesco que, a falta de mejor término, llamamos novela de aventuras. Y esta utilización que cae dentro de los límites de la paraliteratura, pide, cuando menos, una explicación extraliteraria. (Lo contrario ocurriría, por ejemplo, si tuviéramos que estudiar una obra como *Tirano Banderas,* de Valle-Inclán, o una obra como *El Señor Presidente,* de Miguel Angel Asturias; en este caso, el tema americano pasa paradójicamente a segundo plano, ya que lo significativo es la problemática, que no por ser específicamente americana deja de ser universal.)

Adelantando ideas, podemos decir ya que el retraso romántico (9) (en el sentido de corriente literaria) en la España del XIX, impidió o determinó la utilización del tema americano. Tendremos que esperar a la década del 40-50 para encontrar una auténtica novela de tema americano, es decir, una novela en la que el tema es algo más que tema y se transforma o se confunde con la problemática: tal ocurre con las novelas de la Avellaneda, cubana españolizada.

Hay que añadir finalmente que el orden de exposición del presente trabajo no corresponde ni sigue, como es lógico, al orden de su construcción. En realidad, como puede comprenderse, hemos partido de la *Bibliografía* para construir la constatación, y después, o al final, hemos llegado a la interpretación: esto explica las numerosas notas que escoltan, quizá enfadosamente, a un texto que hemos querido lo más corto y resumido posible.

---

los espinosos problemas de la creación «individual», en relación con las conciencias colectivas o de grupo. Según el ejemplo que proponemos a continuación, el de las novelas por entregas, es claro que un editor o un autor que organiza o planifica económicamente y comercialmente una producción artística, sólo tiene en cuenta «los modos de pensar» de sus futuros lectores-clientes; a partir de aquí toda obra auténtica queda descartada, ya que ésta suele problematizar la conciencia colectiva aceptada, es decir, suele romper con los «modos de pensar» aceptados por la colectividad. Por esto el «reflejo» como teoría parece indicado para explicitar la creación inauténtica.

(9) Nos referimos a Allinson Peers, *op. cit.*, en la *Bibliografía.* Este crítico estudia el «retraso» del romanticismo español, su fugaz aparición y su disolución en un «eclecticismo» sin nombre determinado. A lo largo del presente trabajo, y como se verá, utilizamos las posiciones de este autor.

I. OBJETO Y LIMITES DEL PRESENTE TRABAJO

Ante todo conviene delimitar lo más exactamente posible el objeto de nuestro estudio: intento señalar la aparición del tema americano en las novelas publicadas en España, y entenderemos el término de España como el de la península geográficamente bien definida; no tendremos, pues, en cuenta las novelas aparecidas en las colonias: Antillas y Filipinas. La cuestión es importante, porque, por ejemplo, la novelística cubana que se adelantó en todo a la española (a la geográfico-peninsularmente española) utilizó desde el primer momento un tema que se imponía por sí solo. La novela cubana, ya recensada (1), aunque no estudiada, no puede entrar en estas páginas.

Sin embargo, señalaremos novelas de tema americano aparecidas en España, aunque hayan sido escritas por autores americanos, ya que en este caso la novelística, como corriente específicamente literaria, puede ser considerada geográficamente española.

Otra limitación que nos imponemos desde este momento viene dada por nuestro concepto de novela. Efectivamente, como ya hemos señalado en otro lugar (2), definimos la novela como «la historia escrita de las relaciones problemáticas y en su movimiento constitutivo entre un individuo y un universo». Es claro que de los dos elementos tenidos en cuenta para la presente definición, el universo y solamente el universo, es el que nos interesa señalar. *Tema* de la novela, además, es considerado también como un nivel de análisis que comprende tres etapas complementarias: coordenadas espacio-temporales, personajes, e hilo de la acción o argumento temático.

El tema no es, pues, según nuestro modo de entender, lo más significativo de la novela, pero nos puede indicar, cuando el tema se repite hasta constituir una tendencia, más de un significado de la novelística entera (3).

Designamos como tema americano de una novela, el universo de la misma en primer lugar, y en segundo lugar, aunque con muchas

---

(1) Nos referimos a la obra de Trelles, C. M.: *Bibliografía cubana del siglo XIX*. Matanzas, 1911-15, 8 vols.; obra que no hemos consultado, pero la más amplia que existe para libros impresos del siglo que nos ocupa.

(2) Ferreras, Juan Ignacio: *Teoría y praxis de la novela (La última aventura de Don Quijote)*. París, Ed. Hispanoamericanas, 1970; 204 pp. Sobre todo en el capítulo titulado «Por una definición de la novela», pp. 29-57.

(3) En nuestra obra citada, pp. 22-23, el argumento intencional o *tema* de una novela viene deducido por tres análisis correlativos y complementarios: coordenadas espacio-temporales, personajes e hilo de la acción o tema de la novela. Estos tres análisis son, según nuestro modo de entender, una necesidad metodológica si queremos alcanzar el argumento intencional o *problemática* de la obra, es decir, si queremos alcanzar su significado. O de otro modo, el tema corresponde a la comprensión de la obra, y la problemática correspondería mejor a la explicación de la misma.

reservas, las características americanas de uno o de varios de sus protagonistas. Hay que rechazar, por ejemplo, el americanismo temático de las novelas protagonizadas por un indiano: personaje que se repite con cierta frecuencia en la novelística finisecular, pero que ya apareció en la literatura clásica española. De la misma manera, el americanismo temático de muchas novelas, en las que los protagonistas, de universo español, por unas razones o por otras, «se van a América» (generalmente la «marcha a América» suele ser un recurso final de la aventura fracasada del protagonista) (4).

Las limitaciones no acaban desgraciadamente aquí: existen otras que no por ser invencibles dejan de ser importantes. En primer lugar no hemos logrado encontrar (5) un número suficiente, nos tememos, de novelas de tema americano, y sospechamos con cierto fundamento que deben de existir más de las que recogemos. Este problema, como veremos al final del presente trabajo, tiene una gran importancia, porque podemos ya adelantar, aun en el caso de que nuestro trabajo sea insuficiente, la cantidad de novelas de tema americano no es muy grande, y conviene intentar una explicación de esta ausencia o de esta carencia.

En segundo lugar, muchas de las obras señaladas en este estudio no han podido ser consultadas por el que esto escribe: unas veces por la dificultad de consulta, otras porque estas obras, aunque señaladas en varios catálogos, se han perdido para siempre o, digamos de una manera más optimista, no se han encontrado todavía (6).

II. PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL TEMA AMERICANO

Con anterioridad a la aparición de novelas españolas de tema americano, y a veces coincidiendo con ellas, hay que señalar dos terrenos literarios que explotaron el tema: el de la tradición literaria española y el de las traducciones de novelas de tema americano.

---

(4) No existen trabajos sobre la emigración y su reflejo en la literatura, aunque se podría citar a Sarrailh, J.: *L'émigration et le romantisme espagnol.* En «Revue de Littérature Comparée», X, 1930, pp. 17-40, París.

(5) El lector puede consultar las fuentes bibliográficas que van anotadas al final del presente trabajo bajo la rúbrica de *Bibliografía;* pero debe de tener en cuenta que ésta es insuficiente; faltan, por ejemplo, la mayor parte de las bibliografías regionales españolas, y que casi sin excepción han sido publicadas por casi todas las Diputaciones Provinciales españolas.

(6) Hay que señalar desconsoladoramente que el gran librero Hidalgo, y en los años cincuenta y sesenta del XIX, al anotar más de un título apostillaba con una «no se conoce ejemplar», frase desesperada si las hay. Calcule el lector lo que ocurrirá un siglo después de esta apostilla.

a) *Tradición literaria*

El tema americano no era nuevo para los novelistas del primer tercio del siglo XIX, aunque hay que señalar inmediatamente que, como tema, no se había reflejado o materializado en ninguna obra esencialmente novelesca. No hay que remontarse a *La Araucana* para encontrar obras literarias, nunca novelas, en las que América aparece como universo literario; ya sean los clásicos del Siglo de Oro o los muchísimo menos clásicos autores del XVIII, trataron de América, sobre todo, en sus obras dramáticas (7).

Ciñéndonos al XVIII, podemos repetir aquí la frase del profesor E. Allison Peers: «El público de Comella, de Zavala y de Valladares no quedaba por lo visto satisfecho, a menos que pudiera pasar revista a toda la humanidad, desde China hasta el Perú, y a menudo. Dentro de estos amplios límites sentía notoria predilección por el Oriente, por Rusia y por Inglaterra» (8).

Entre las obras dramáticas señaladas por el crítico inglés recogeremos aquí, a título de ejemplo, *Los españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos, estrenada o publicada en 1761 en Valencia, y la titulada *La Justina o los ingleses en América*, que se representó en Madrid en 1790, y de la que es autor el prolífico Gaspar Zavala y Zamora (9).

Como sabemos, el seudoclasicismo del XVIII no logró ninguna popularidad en el teatro; los espectadores continuaron gustando de aventuras más o menos históricas, reñidas, sobre todo, con la regla de las tres unidades y derivadas del teatro del Siglo de Oro; por eso es en la producción dramática donde podemos encontrar empleado el tema americano. Habría que estudiar la producción de los Luciano Francisco Comella, Luis Moncín, Zavala y Zamora, Valladares y otros afortunados y prolíficos autores de teatro; pero estudio es éste que se escapa de los límites del presente trabajo.

Es más importante señalar que el tema americano fue también tratado por los clasicistas del XVIII: Cristóbal María Cortés estrena

---

(7) Tampoco existen muchos trabajos sobre el tema americano en la literatura española; señalaremos los dos únicos títulos que conocemos: Fauquier, N.: *La presencia de América en la literatura hispanoamericana desde principios del siglo XVI hasta fines del XIX a través de la crítica literaria*. Méjico, 1951; 112 pp. Tesis doctoral. Y también Aguilera, M.: *América en los clásicos españoles*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1952; 168 pp.

(8) *Op. cit.* en la *Bibliografía*, tomo I, p. 76.

(9) Gaspar Zavala y Zamora (1750?-1813) fue también novelista, aunque de imitación; más importante, para lo que nos ocupa, es recordar que ilustró con notas diversas traducciones del Caballero Florian, novelista que, como veremos, cultivó el tema americano y cuyas traducciones hubieron de popularizar este tema en España. Las dos únicas obras novelescas de Zavala o Zabala y Zamora son una imitación del *Pablo y Virginia*, que, con el título de *Oderay*, publicó en 1810, y un *Teatro moral*, en donde hay de todo, hasta intentos novelescos, publicado en 1805.

su tragedia *Atahualpa;* Bernardo María de Calzada arregla o traduce una obra de Voltaire que estrena con el título de *Alcira o los americanos.* Sin duda deben de existir más títulos, aunque no tantos como los que se deben de encontrar en la producción dramática más «popular» señalada anteriormente.

No es necesario tampoco un estudio sobre el tema americano en la dramática del XVIII; basta saber que como tema fue ya un tema popular, es decir, al alcance de los espectadores, y que estos espectadores no eran ni mucho menos muy exigentes literariamente hablando. Este tema americano fue popular de la misma manera que serán esencialmente populares muchas novelas por entregas del XIX, en las que América es un escenario «adecuado» para las aventuras de un protagonista tan exótico como la América reconstituida en el universo novelesco.

De todos modos este tema no parece haber pasado al campo de la novela del XVIII, lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta la pobreza, en cantidad y calidad, de este género literario en el XVIII (10).

A este respecto más importancia tienen las traducciones de novelas, aunque conviene señalar que el tema americano fue ya popularizado, hasta cierto punto, por los autores dramáticos del XVIII.

b) *Traducciones de novelas de tema americano*

Para nadie es un secreto que la literatura española del XVIII y parte del XIX es una literatura pobre, y que la traducción de obras, francesas sobre todo, puede ser considerada como un género literario más, quizás el más importante. En el campo de la novela se podría sostener que los novelistas extranjeros enseñan a novelar a los españoles; y lo mismo ocurre, como veremos, en el caso de la novela de tema americano.

Por eso antes de pasar a reseñar la producción española de novelas de tema americano, nos hemos visto obligados a recensar, sólo una parte desgraciadamente, de novelas traducidas con el mismo tema. Nos hemos servido para las notas que siguen de algunas de nuestras papeletas y sobre todo del *Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)* (11), del profesor Montesinos. Hemos procurado ante todo señalar únicamente los nombres

---

(10) La producción novelesca del XVIII, y según la obra de Brown, citada en la *Bibliografía,* es harto escasa en número. Preparamos un catálogo de novelas de este siglo, que, aunque superior en cantidad al ya publicado por Brown, tampoco arroja un resultado muy copioso. Hasta la fecha no hemos encontrado ninguna novela del XVIII de tema específicamente americano.

(11) *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX,* obra citada en la Bibliografía.

de autores y citar las obras, que consideramos verdaderamente significativos para el desarrollo de la novela española de tema americano.

El primer autor de novela de tema americano traducido parece haber sido una mujer, Françoise de Graffigny (1694-1758), su obra *Cartas de una peruana* fue traducida por otra mujer, María Romero Masegosa y Cancelada, en 1792 (12); la novela debió de tener éxito, puesto que se reeditó por lo menos dos veces: en 1823 (París, Rosa, 308 páginas) y en 1836 (Valencia, J. de Orga, 8.º). ¿Se trataba de una auténtica novela o simplemente de una moralidad anovelada como se estilaba en esta época? Sin conocer el texto, suponiendo que exista aún, es claro que no podemos responder a esta pregunta.

El segundo autor traducido es mucho más conocido: se trata nada menos que del vizconde de Chateaubriand. Hay más de 70 traducciones de sus obras entre 1801 y 1850 (13). *Atala* se tradujo por primera vez en 1801 (14) y se reeditó siete veces más, solamente hasta 1813 (en París, Valencia, Barcelona y Madrid). *Atala* continuará su carrera triunfal ya sea sola, ya sea en unión de *René,* que aparece por primera vez con *Atala* en 1818 (15); siguen nuevas ediciones en París, Perpiñán y Barcelona en 1827.

Los Natchez o los habitantes de la Luisiana, poema en prosa..., aparece por primera vez en Barcelona en 1829 (16) y se sigue publicando casi sin interrupción durante veinte o treinta años, como *Atala* y como *René.*

Hay que señalar también una obra titulada *Celuta, novela americana sacada de Los Natchez* en Barcelona, Bergnés, 1832, y publicada en unión de *René* en un tomo de 254 páginas en 32.º

El éxito de las novelas de tema americano de Chateaubriand hubo de influir al nivel del tema solamente (y desgraciadamente) en la producción novelesca española de estos años. Es decir, que estas traducciones sirven para popularizar un tema; ni que decir tiene que el romanticismo de estas obras no es comprendido por sus admiradores o imitadores españoles (17).

---

(12) Valladolid, Viuda de Santander, 1792; 8.º, 518 pp.

(13) Para la fortuna de Chateaubriand en España, puede consultarse: Peers, E. A.: *La influencia de Ch. en España.* Madrid, «Revista de Filología Española», XI, 1924, pp. 351-382. Núñez de Arenas, M.: *Notas acerca de Ch. en España.* Madrid, «Revista de Filología Española», XII, 1925, pp. 290-296, y también Sarrailh, J.: *La fortune d'«Atala» en Espagne (1801-1833).* En «Homenaje a Menéndez Pidal», Madrid, 1925, tomo I, pp. 255-68, recogido este estudio en *Enquêtes romantiques* París, 1933; pp. 41-82.

(14) París, *s. l.*, 1801; 12.º, xxiv-188 pp.

(15) Burdeos, Deaume, 1818; 18.º

(16) Barcelona, Sauri, 1929; dos vols., 367 y 416 pp.

(17) Tomamos el término de romanticismo en su significado de ruptura, «ruptura romántica»; es decir, el conflicto insalvable entre el protagonista y el universo. Ruptura que inspiró la obra de los románticos alemanes, por ejemplo, pero que, de momento, no parece atraer ni inspirar a los novelistas españoles, por lo menos durante los treinta primeros años del XIX.

El tercer autor novelista traducido parece ser, cronológicamente considerado, Jean Pierre Claris de Florian, o el Caballero de Florian. El éxito (18) de sus traducciones en España sólo es comparable al de los «dos vizcondes»: el de Arlincourt y el de Chateaubriand; pasan de 70 las traducciones publicadas en España del Caballero de Florian desde 1793 a 1850. En 1812 (19) apareció un tomo con dos novelas de este autor, una subtitulada *inglesa* y otra subtitulada *americana;* esta última se desarrolla en el Paraguay. ¿Se trata de la titulada *Camiré?* Con el título de *Camiré, novela americana* (20), apareció en Madrid, y en 1843, otra novela de este autor.

Dada la popularidad de este autor, podemos asegurar que, en unión de Chateaubriand, «puso de moda» el tema americano en la novela.

Jean Françoise Marmontel (1723-1799) inunda el mercado español a partir de 1788 con sus novelas y cuentos morales; su influencia hubo de ser considerable en la corriente novelesca que podríamos llamar «sensible», más o menos sentimental, pero siempre moralizadora. Entre las obras de este autor debemos recoger la titulada *Los Incas o la destrucción del imperio del Perú,* que apareció en 1822 (21) y reeditada en 1832 (París) y en 1837 (Barcelona) en años ya francamente favorables para el desarrollo de la novela histórica (22).

En 1824 aparece una *Urica* en París, que después se reeditará con los títulos siguientes: *Urica, la negra sensible o los efectos de una educación equivocada,* y también con el título de *Urica o la monja negra,* de una autora llamada Duquesa de Duras; pero aunque anoto por escrúpulo, no estoy seguro del americanismo temático de esta novela. Parece más bien un producto más de esa corriente sensible y moralizadora a la que nos referimos antes (22 bis).

Mme. Stéphanie Felicité Genlis (1746-1830), o madame de Genlis, fue otro de los autores más populares y traducidos en España. De 1785 a mediados del XIX, pasan de 40 las ediciones de sus obras en traducción española. Aunque sus novelas tienden a lo sentimental, sin olvidar lo histórico, hay que señalar la novela de tema americano titulada *Zuma o el descubrimiento de la quinta, novela peruana,* cuya

---

(18) Para el éxito de Florian en España se puede consultar Vezinet, F.: *Molière, Florian et la litterature espagnole.* París, Hachette, 1909, 254 pp.

(19) Mataró, Silveyro Lleixá, 1812, 12.º, 204 pp.

(20) Madrid, Impr. de la Unión Comercial, 1843, 16.º, 96 pp.

(21) París, Masson e hijo, 1822, 2 vols. en 12.º, traducción de F. de Cabello.

(22) Como se verá más adelante, esta obra ha podido inspirar la novela de Juan López de Letona, de la que trataremos cuando examinemos la producción de 1834.

(22 bis) La autora es Clara L. de Kersaint, duquesa de Duras (1779-1828?). Ignoro la edición francesa de esta obra.

traducción apareció en 1827 (23) y se volvió a reeditar en 1832 (Barcelona) (24).

Pero no todos van a ser autores franceses los traducidos, aunque naturalmente son los más numerosos: el alemán Franz Van der Veld (1779-1823) ve editada su novela —es decir, no la ve, puesto que ya había muerto— titulada *El filibustero o el pirata generoso, novela americana,* en 1828 (París, Wincop, 18.º), y reeditada en 1833 por Cabrerizo en Valencia. Hay que señalar ésta obra, entre otras razones, porque existe una novela de parecido título, que bien como anónima o bien a nombre de López Soler, aparece por estos años. Esta obra, la de Van der Velde, como señala Montesinos (25), fue prohibida por la censura gubernativa en España en 1831, ya que contiene una crítica de la actuación de los españoles en América.

La obra traducida del americano James Fenimore Cooper, que comienza a publicarse en España a partir de 1831, asegura ya definitivamente el cultivo del tema americano en la novela española. Además la aparición de sus obras coincide también con el desarrollo de la novela histórica nacional. Anoto algunas de las primeras obras de J. Fenimore Cooper, traducidas en España:

El bravo, Barcelona, 1831.
El espía, Burdeos, 1831 (y después en España).
El nacimiento del Susquehana..., Madrid, 1832.
El piloto, Madrid, 1832.
La pradera, París, 1832, y Madrid (mismo año).
El último de los mohicanos, Madrid, 1832.
El puritano de América, París, 1836 (y después España).
Y demás.

Hemos omitido las reediciones: en total se puede calcular la cifra de 31 ediciones de obras de este autor entre 1831 y 1860. Su aparición, tardía sin duda, le impide un éxito semejante al de Chateaubriand, por ejemplo; no hay que olvidar, además, que a partir de la década 30-40 existe ya una novela española. Sin embargo, la importancia de Fenimore Cooper, su ejemplaridad, mejor dicho, en lo que respecta a la literatura española, está aún por estudiar (26).

---

(23) París, viuda de Wincop, 1827, 18.º, 204 pp. Hay que señalar que se incluye otra novela en este mismo volumen.

(24) Falta un estudio, o yo no lo encuentro, sobre la influencia de esta autora en España; influencia que, sin embargo, puede compararse a la de Florian.

(25) *Op. cit.,* p. 302, nota.

(26) Tampoco encuentro ningún estudio sobre la fortuna de este autor en España. Hay que señalar que su influencia, como después la de Jules Verne, se ejerció sobre las novelas de aventuras, quizá sobre los libros novelescos dedicados a los niños. De todos modos habría que rastrear en la enorme producción de la novela por entregas, quizás encontraríamos así la presencia del tema «americano de aventuras» que vendría en línea recta de James Fenimore Cooper.

A partir de 1831 no merece la pena anotar traducciones, ya que existe una novela española de tema americano. Añadiré, sin embargo, dos nombres más, porque sirvieron de modelos a los novelistas de folletín de la década 40-50. Del primero, Emmanuel González (1815-1885), francés, se tradujo en 1842 *Los hermanos de la costa, novela americana* (27), obra que se reeditó en varios folletines de periódicos y también por entregas (28).

El segundo autor es más conocido: de Washintong Irving se habían traducido ya sus *Cuentos de la Alhambra* en 1831, pero aunque parezca paradójico la verdadera influencia o importancia de este autor, hay que buscarla en la producción de novelas por entregas y no en la novela histórica de tema árabe. Su *Vida y viajes de Cristóbal Colón,* aparecida en 1851 (29), además de reeditarse varias veces, determinó la aparición de una cáfila innumerable (30) de cristobalcolones de menor cuantía y, desde luego, de ningún o muy escaso mérito literario (no hay por qué hablar del histórico, que tampoco es muy científico en el modelo).

Tal es muy someramente la producción de novelas, al nivel de traducciones, de obras de tema americano. De un modo general se podría concluir que los autores traducidos contribuyen no solamente a la popularización de un tema, ya popularizado por los autores dramáticos de finales del XVIII, sino también a la materialización esencialmente novelesca de este tema (31).

III. NOVELAS ESPAÑOLAS DE TEMA AMERICANO

La historia española de la novela en el siglo XIX se puede dividir de un modo general en dos épocas bien diferenciadas: antes y después de la revolución de 1868. Después de la revolución y con la aparición

---

(27) Madrid, Compañía Tipográfica, 1842, 3 vols., 8.º

(28) Hay que tener en cuenta que siempre que se trate de novelas por entregas no es posible datar la novela; las entregas no van nunca fechadas, su publicación puede durar más de un año, así hay que entender que toda novela por entregas fechada se refiere a su segunda edición, es decir, a su edición en volumen, que para complicar más las cosas, también podía coincidir con la publicación por entregas, pero nunca la precedía. (Después de redactado este trabajo, hemos publicado *La novela por entregas 1840-1900.* Madrid, Taurus, 1972: donde estudiamos todos estos problemas.)

(29) Madrid, Gaspar, 1851, 4.º mayor. Por el editor y por el tamaño de la edición, pudo haberse publicado por entregas.

(30) *Vide* más adelante los autores Orellana, Nombela y San Martín.

(31) Hay que señalar de nuevo una carencia: no existe un estudio serio sobre la novela española de 1800 a 1830. Sin embargo, aunque de poca calidad, existe y es más numerosa de lo que parece a primera vista; tanto, que en su producción se pueden encontrar varias tendencias: anticlerical, sentimental o sensible, de terror, de tema oriental, etc. Preparamos un estudio sobre esta materia titulado *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830,* y que publicará Taurus en este mismo año.

de la que hemos llamado generación del 68 (32), la novela española es lo que se llama vulgarmente una gran novela, es decir, una novela de problemática propia y original, en la que el tema obedece con la mayor coherencia a la determinación de la problemática que estructura la obra. No hay, pues, por qué rastrear la existencia del tema americano en la producción novelesca posterior a la revolución del 68, aunque señalaré la presencia del mismo en algunas obras menores de estos años. Hay que subrayar desde ahora que la significación y, por lo tanto, la explicación y comprensión de la novelística post-revolucionaria no se encuentra al nivel del tema (33).

Por el contrario, el tema americano puede aparecer con significación propia en la novela anterior a 1868, y en este terreno vamos a trabajar procurando que la enumeración que sigue no sea demasiado enojosa para el lector.

Hay que señalar que las notas que siguen son incompletas en todo caso, y en algunos, quizá falsas, ya que, como dijimos, no hemos podido compulsar las obras que vamos a citar. Con todo, podemos afirmar, sin modestia alguna pero con cierto temor, que el desarrollo histórico del tema americano en la novela española queda a partir de aquí, firmemente asentado.

a) *El tema americano en las novelas anteriores a 1868*

La primera obra novelesca que incluye un tema americano apareció en 1803, y se trata quizás de una traducción o, en el mejor de los casos, de una adaptación: *Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo, novela americana, las fabulosas orientales y el Abenaqui.* Salamanca, 1803; su autor o el nombre que aparece en la colección es Francisco de Toxar (34).

En el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (35), sólo viene firmada la primera novela, de Jorge Firmer; las restantes, que son tres y no dos, como parece indicar el título, pueden ser originales.

Entre 1803 y 1820 no encuentro ninguna producción original española de tema americano: son años, como se recordará, en los que

(32) Hemos escrito dos trabajos sobre esta «generación», *La generación del 68 (34 notas para un libro del mismo título).* París, «Les Langues Neo-Latines», n.º 173, mayo-junio, 1965, 15 pp. Y el titulado *La generación del 68.* Madrid, «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 248-249, agosto-septiembre 1970, 13 pp.

(33) Cuando existe una verdadera problemática en una novela, el tema viene determinado por la misma, con lo que la significación y la explicación de la obra ha de alcanzarse a través de la problemática y no del tema. De nuevo he de referirme a mi *op. cit.*, pp. 19 y ss.

(34) Según Cejador, *op. cit.*, tomo VI, p. 318, y tomo VII, p. 436, Toxar es autor, por lo menos, de otra novela de tipo sentimental que se publicó, quizás en Barcelona en ¿1846? Si esto fuera cierto, la obra que nos ocupa ha de ser sensible y moralizadora.

(35) Cota 1/32822.

triunfan las traducciones, francesas sobre todo; son años también, hasta cierto punto, estériles para la literatura novelesca española (36).

En 1820 aparece una novela quizás traducida del francés, pero quizás original, ya que en esta época, aunque parezca paradójico, más de un autor se escudaba bajo el lema, muy rentable por lo visto, de traducción para publicar sus obras, confesando así la superioridad literaria y comercial de las novelas extranjeras. Se trata de la novela titulada *Reynaldo y Alina, o la sacerdotisa peruana. Novela histórica traducida del francés* por doña Antonia Tovar y Salcedo. Valencia, Imprenta de Estevan, 1820, 225 págs., 8.º menor. Serrano y Sanz (37) nos resume el tema de esta obra: ante todo tiene muy poco de novela histórica, aunque se sitúa en la época de Luis XIV; un francés, náufrago en las costas de Chile, se refugia en el Perú; en este país se enamora de la sacerdotisa de un templo inca y la sacerdotisa le corresponde; su idilio no parece ser del agrado del resto de los peruanos, y la pareja ha de huir, lográndose salvar después de algunas peripecias más bien anodinas.

Aunque la obra aparece como traducida del francés, hasta la fecha no he logrado encontrar el original en esta lengua. ¿Es original? (38).

De nuevo transcurren años en blanco para la producción de novelas españolas de tema americano, hasta que en 1831 (o quizás antes, como veremos) aparece la obra de Salvador García Bahamonde o Baamonde. Ante todo tengo que adelantar que no he logrado identificar al autor; puede tratarse de un americano, pero su importancia es decisiva porque no solamente es el primero en escribir una novela de tema americano, sino también uno de los primeros escritores en cultivar la novela histórica. Su obra plantea el problema de la fecha: he aquí, por orden cronológico, las notas que poseo de la misma:

Jicotencal. Novela histórica mexicana de la época de la conquista. Filadelfia, Guillermo Stareley, 1826; 2 vols. 8.º, 224-247 pp. (39).

Xicotencal, príncipe americano. Novela histórica del siglo XV. Valencia, Orga, 1831; 12.º, 158 pp.

Xico-tencal, príncipe americano. Madrid, 1836; según un anuncio aparecido en el «Eco del Comercio» del 6 de marzo del mismo año.

La novela parece haberse «impuesto» en España a partir de 1831, es decir, en los primeros años del triunfo de la novela histórica; pero el *Xicotencal* de 1831 sólo posee 158 páginas en dozavo, mientras

(36) Estériles si por fértiles se entienden los años en los que se producen novelas más o menos importantes, pero ni mucho menos estériles si tenemos en cuenta que son años en los que la novela se produjo y en cierta cantidad. *Vide* nota 31.

(37) *Op. cit.*, en la *Bibliografía*, tomo II, p. 547.

(38) Montesinos: *Op. cit.*, p. 314, la anota como anónima.

(39) Esta edición viene anotada por Brown y por Palau, pero este último la da como anónima ¿porque existe también una edición sin nombre de autor?

que el de Filadelfia posee cerca de 500 páginas en octavo. ¿Se trata de una adaptación?

Queda en pie el problema de la nacionalidad del autor. ¿Se trata de un mejicano que comienza publicando en Estados Unidos y viene a España después? El tema fue hasta cierto punto popular en México, ya que en 1827 o 1828 encuentro una tragedia en cinco actos titulada *Xicohtencatl* (40), original del poeta y dramaturgo mejicano José María Moreno.

García Bahamonde publicó otras novelas en España (41), siempre de tipo o subgénero histórico por los años treinta, pero ninguna más de tema americano.

En 1832, y según testimonio del *Diario de Barcelona* del 12 de diciembre del mismo año, se publica la novela titulada *El pirata de Colombia,* de Ramón López Soler —y que efectivamente se publicó en Valencia (42)—. El autor es bien conocido como introductor y propagandista de la novela histórica en España, pero su paternidad, en cuanto a esta obra se refiere, no parece probada; existe, como queda apuntado, la obra de Van der Velde titulada *El filibustero,* publicada en París en 1828 y que, prohibida por la censura, se editó sin nombre de autor en Valencia en 1833 con el título de *El pirata generoso, novela americana,* alcanzando dos reediciones más: Valencia, 1835, por Cabrerizo, y también por Cabrerizo, Valencia, 1844; sin embargo, ninguna de estas ediciones coincide en fecha con la anunciada en el periódico de Barcelona (43). No es difícil suponer que el inquieto López Soler *adaptara* también esta obra, como ya había hecho con algún título de Víctor Hugo *(La catedral de Sevilla,* adaptación en salsa española de la famosa *Notre Dame* del francés) y de Walter Scott. Si es así, hay que señalar que tanto García Bahamonde como López Soler incluyen por primera vez el tema americano en la novela histórica de estos años.

En 1834, y en pleno triunfo de la novela histórica, aparece en Valladolid la obra de Juan López de Letona, titulada *Alonso y Cora o la abolición del culto del sol, sacada de la historia de los incas,* un volumen, 12.º, Impr. de J. Pastor. ¿A qué historia de los incas se refiere el autor de esta novela histórica? ¿Tiene algo que ver con la novela ya

(40) Puebla, Imprenta del Patriota, a cargo de S. J. Arroyo, 1827 ó 1828, 8.º, 56 pp.

(41) Publicó *Los solitarios... Novela histórica del siglo XVI,* Valencia, 1831, y *Los árabes en España... Novela histórica del siglo VIII,* Valencia, 1832. Ambas obras fueron editadas por Orga.

(42) Valencia, López, 1832, xxx-147 pp. en 12.º

(43) Para acabar de complicar la cuestión, diré que solamente en mi catálogo, citado en la *Bibliografía,* se recoge la nota publicada por el periódico citado; las demás fuentes la dan como anónima en sus ediciones de Valencia, 1833, 1835 y 1844. Montesinos, *op. cit.* página 302, en nota, apunta sobre la originalidad de la novela, atribuyéndosela al ya citado Van der Velde; pero creo que lo más acertado, por el momento y en el peor de los casos, es considerarla como una adaptación más de López Soler.

señalada de Marmontel, *Los incas o La destrucción del Imperio del Perú,* de la que existen ediciones en 1822 y en 1832? Sea como fuere, *sacada* vale tanto como basada: nos encontramos, pues, ante una obra hasta cierto punto original (44).

Sin embargo, podemos ya señalar que el tema americano no parece haber sido cultivado con mucho entusiasmo por los autores de novela histórica de estos años. Todos los grandes autores prefieren el tema medieval y el árabe-oriental para sus obras; o lo que es lo mismo: el ejemplo de Walter Scott tiene más fuerza que el de Chateaubriand en cuanto al tema se refiere; y lo mismo ocurre en cuanto a la problemática: el romanticismo no arraiga en España y Walter Scott no es un escritor romántico como ha demostrado Lukacs (45).

En 1836 aparece un libro que con mucha aprensión se puede considerar novela: *El senador mexicano, o cartas de Lermín a Tlaucoldes.* Madrid, Impr. del Colegio de Sordomudos, 1836. x-337 (pero 327) páginas. Es autora de este libro doña María de las Nieves Robledo (46). Me inclino a pensar que nos encontramos ante un libro más de los llamados moralizadores, y que en este caso se sitúa (?) en un universo mexicano.

En 1838 y en 1839 aparecen dos novelas de auténtico tema americano: nos referimos a las obras del catalán Ignacio Pusalgas y Guerris (1790-1874) (47). Este autor publica de 1831 a 1873 varias obras de medicina y de moral, algún libro sobre la historia de Barcelona y más de una colección de cuentos para niños. Sus dos únicas obras novelescas son:

El nigromántico mejicano. Novela histórica de aquel imperio en el siglo XVI, Barcelona, Impr. de R. M. Indar, 1838, dos volúmenes, 253 y 258 pp.

El Sacerdote Blanco o La familia de uno de los últimos caciques de la Isla de Cuba. Novela histórica americana del siglo decimoquinto, Barcelona, Impr. de R. M. Indar, 1839, 8.º, dos vols., 198 y 266 pp.

La primera novela reconstruye con bastante acierto el México de Moctezuma; una hija de éste, Morbila, se enamora y se casa en secreto

---

(44) Si está basada en la obra de Marmontel, este libro ha de ser moralizador o sensible-moral, y no exactamente histórico. El señalar en el título «la abolición del culto del sol» y el nombrar a los dos enamorados (sin duda) constituyen socorridos procedimientos de la más vulgar novela moralizadora.

(45) G. Lukacs: *Le Roman Historique,* París, Payot, 1965. La «demostración» del gran filósofo hungaro es discutible, pero es un hecho que Walter Scott no fue un romántico para los románticos españoles: es decir, que lo que se imitó no fue esencialmente romántico. ¿Pero eran románticos los *románticos* españoles de esta época? Seguimos entendiendo por romanticismo, la ruptura entre individuo y universo, entre protagonista y universo novelesco.

(46) No he logrado identificar a la autora; su obra viene citada por Criado y Domínguez, Palau y Brown.

(47) Para este autor *vide* Elías de Molíns, *op. cit.,* tomo II, pp. 407-408.

con el cortesano Otomias; han de huir de la corte y Morbila es convertida al cristianismo por dos misioneros españoles de las tropas de Hernán Cortés; la historia acabará trágicamente para la pareja, y la novela se enlazará con la conquista de la ciudad de México hasta la muerte de Guatimozín, el último emperador azteca. El nigromántico no es el protagonista de la obra, sino un personaje secundario que intenta, y fracasa, arrebatar el trono a Moctezuma (48).

En la segunda novela el universo reconstruido es el de Cuba en los primeros años de su descubrimiento; Valentín se enamora de la india Pezinka, hija de uno de los últimos caciques cubanos; pero el enamorado Valentín estaba ya comprometido con la española Elvira; el conflicto se resuelve en España: Pezinca se hace monja y Valentín monje, muriendo ambos poco después (49).

En las dos obras, el autor ha utilizado bastante inteligentemente un universo americano para situar una historia amorosa, al mismo tiempo que cultivaba el género histórico, haciendo intervenir en sus obras a personajes bien conocidos: Hernán Cortés, en la primera, y a Cristóbal Colón, en la segunda. Como dice Guillermo Zellers (50) «Pusalgas y Guerris tiene presente la idea de producir una novela grata, no una obra de valor histórico, y logra su fin».

El resumen de ambas obras puede leerse en el libro de Zellers citado en la *Bibliografía.* Para el autor puede consultarse con fruto la conocida obra de A. Elías de Molíns, también citada en la *Bibliografía.*

Podemos resumir que nos encontramos ante dos obras de tema americano bastante coherentes estéticamente hablando, y si por coherencia entendemos la armoniosa estructura entre un universo novelesco y una problemática (51).

Por los años cuarenta (52) comienza a practicarse en España la venta de novelas por entregas; entre las obras así vendidas y así confeccionadas han de existir, por fuerza, novelas de tema americano. Señalaré un solo título como ejemplo, pero, sin duda, han de existir más:

---

(48) Guillermo Zellers, *op. cit.*, pp. 51-57, resume el argumento de esta obra y, hasta cierto punto, la enjuicia como histórica.

(49) Para una mayor información de esta obra: G. Zellers, *op. cit.*, pp. 57-60.

(50) *Op. cit.*, p. 59.

(51) La coherencia interna como valor estético de la obra es una de las teorías sostenidas por Lucien Goldmann, sobre todo en sus últimas obras: *Structures mentales et création culturelle.* París, Anthropos, 1970. Y *Marxisme et sciences humaines.* París, Gallimard, 1970. La posición de Goldmann es demasiado rica para que intentemos resumirla en los estrechos límites de una nota.

(52) He publicado *La novela por entregas 1840-1900,* Madrid, Taurus, 1972. De todos modos, creo que siguen faltando estudios sobre este tipo de literatura. Wenceslao Ayguals de Izco creo que fue el primero o uno de los primeros en inaugurar «las entregas». Según mis notas existen medio centenar de autores «por entregas», por lo menos; la producción de estos autores se puede cifrar en dos millares de títulos, siempre para el siglo XIX, cifra que si de algo peca es de corta.

Leyendas habaneras por un cubano. Leyenda primera. Invasión de los ingleses en 1762, Madrid, 1841, 34 pp. en 8.º

Jacinto Salas y Quiroga, escritor bien conocido y estudiado (53), quizás uno de los primeros novelistas «realistas» del XIX, merece ser recordado en estas notas por su libro:

Viajes por la Isla de Cuba, Madrid, Boix, 1840, 8.º, IV-285 pp.

No es una novela, pero proporcionará materiales para otras novelas de tema americano, o de otro modo, este autor colabora en la popularización de un tema.

La existencia de Ramón Soler como autor no es aceptada por Hidalgo ni tampoco por Palau; en cambio Brown distingue muy bien entre Ramón Soler y el Ramón López Soler que ya conocemos; a mayor abundamiento, Brown (54) sospecha que el segundo utilizó el seudónimo de *Gregorio Pérez de Miranda* para evitar toda confusión con el primer Ramón. Ramón Soler fue militar, coronel y sin duda «hizo la campaña de América», publicó dos libros sobre milicia en 1844 y 1848, en Madrid; también en Madrid apareció su novela:

Adela y Matilde o Los últimos cinco años de la dominación española en el Perú. Novela histórica orijinal (sic) por el coronel D. R. S., Madrid, Impr. del Boletín del Ejército, 1843, 8.º, 316 pp. (55).

Según Brown el único ejemplar que existe de esta novela, se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile. La obra puede ser importante porque creo que es la única que problematiza la guerra de Independencia americana, vista por un autor español, y como veremos falta este tipo de novela en la literatura española.

La producción popular o por entregas de la novela continúa cultivando el tema americano, ya que para este mismo año de gracia de 1843 encuentro sin nombre de autor:

---

(53) Para este autor, *vide* entre otros trabajos: Núñez Arenas, M.: *Figuras románticas: el pobre Salas.* «Alfar», 1926, julio, n.º 59. Alarcos Llorach, E.: *Un romántico olvidado: J. S. y Q.,* en «Castilla», Valladolid, cursos 1941-2, II, pp. 161-176; y sobre todo R. F. Brown: *S. y G. El Dios del Siglo...,* en «Hispanic Studies», vol. XXX, n.º 117, enero-marzo, 1953, pp. 32-40.

(54) Brown, *op. cit.,* p. 89, en nota, y p. 129.

(55) Como se puede observar el nombre del autor no aparece en la obra, razón por la cual ésta suele incluirse en varios catálogos como anónima.

Un duelo a oscuras. Novela americana, Madrid, 1843, 64 pp. 16.º

Quizás se trate de una simple novela de aventuras.

Pedro Alonso de la Avecilla (56) (1810-1860), de Salamanca, publicó, entre otras obras, un libro sobre Legislación Militar Española, en 1842, y otro sobre Legislación Mercantil, en 1849. Publicó en principio dos novelas, pero sólo en principio, ya que podemos encontrarnos ante una sola y única obra como sostiene Brown. Anoto las dos obras o las dos ediciones de la misma obra:

Pizarro en el siglo XVI. Novela histórica, Madrid, Impr. D. S. Omana, 1845, 4.º, viii-312 pp.

La Conquista del Perú. Novela histórica, París, I. Boix y Cía., 1852.

Brown sostiene que «la obra es más bien una historia anovelada que novela histórica» (57). Zellers piensa de parecida manera, ya que escribe: «Los amores que se describen en la parte novelesca no se relatan hasta que Avecilla ha descrito detalladamente los hechos históricos que pertenecen a la conquista del Perú. Aun después, la marcha de la trama se interrumpe frecuentemente con la interpolación de la historia. Por esto, el estilo resulta episódico» (58).

La obra nos narra las aventuras erótico-seudohistóricas de dos parejas: Pizarro y Ocollo, concubina de Atahualpa, y de Almagro y Coya, princesa inca. Pizarro intenta seducir a Ocollo, que se resiste; en cambio, Almagro tiene más suerte, pues, no solamente logra el amor de Coya, sino también el que ésta se convierta al cristianismo. Finalmente estalla la lucha entre Pizarro y Almagro, el primero morirá a manos de la irreductible y desdeñosa Ocollo, y Almagro enseñará el arte de la guerra a los incas, que acabarán por derrotar a los españoles invasores (59).

El autor maneja caprichosamente los datos históricos, y parece escribir una novela de aventuras; sin embargo, la obra se salva por sus descripciones, es decir, por la descripción de un universo americano que no parece determinar demasiado la acción de los personajes de la obra.

Para el año de 1846 tenemos que señalar la primera gran novela de tema americano y que, claro está, fue escrita por una autora america-

---

(56) Solamente Hidalgo en *El Boletín* (1861), tomo II, p. 22, da algunas noticias sobre este autor, y son escasas.

(57) *Op. cit.*, p. 137.

(58) *Op. cit.*, p. 71.

(59) Guillermo Zellers resume ampliamente esta obra en su *op. cit.*, pp. 68-72.

na. Gertrudis Gómez de Avellaneda (60), o la Avellaneda de la literatura romántica española publicó:

Guatimozin, el último emperador de Méjico. Novela histórica, Madrid, Impr. de A. Espinosa y Cía., 1846. 16.º, 4 vols., 170, 148, 146 y 148 páginas. La obra apareció también en el folletín del periódico *El Heraldo,* del 21 de febrero al 25 de abril del año citado. Existen otras reediciones que no anoto.

La novela de la Avellaneda, según ciertos críticos, es más histórica que novelesca. Hurtado y Palencia llegan a decir: «es novela histórica con pocos elementos novelescos y exceso de otros pseudohistóricos: en ella los indios son inverosímiles y están excesivamente afinados» (61).

El argumento de la obra es bastante sencillo: un oficial de Cortés, Velázquez de León se enamora de Tecuixpa, hija de Moctezuma. También se encuentra enamorado de ella Cacama, príncipe azteca. Tecuixpa y Velázquez se aman, pero éste último morirá en una batalla, su rival Cacama le llevará moribundo al lado de la amada. Tecuixpa no volverá a amar a nadie y Cacama morirá también trágicamente (62).

La importancia de *Guatimozín* (63), no reside en la mejor o peor utilización de los elementos históricos por parte de la autora, sino en la utilización de un universo americano para la materialización de una problemática que podemos llamar «romántica». Incluso las acertadas descripciones de los paisajes mejicanos, son utilizadas por la autora con la intención de predicar una paz interrumpida por la conquista de Cortés (64).

Alejandro Magariños de Cervantes (1825-1893) (65) nació en Mon-

---

(60) Para una bibliografía sobre esta autora puede consultarse por ejemplo el *Manual* de José Simón Díaz, señalado en la *Bibliografía,* pero hay que señalar que no existe, que yo sepa, ningún estudio sobre sus novelas. Una vez más la crítica sigue el orden jerárquico tradicional: poesía, teatro y, en último lugar, novela.

(61) Hurtado y Palencia, *op. cit.,* p. 877. También puede consultarse E. González López, *op. cit.,* p. 238.

(62) Guillermo Zellers, *op. cit.,* pp. 72-74, resume la obra, y cree que «los amores de los protagonistas parecen imbuidos del espíritu fatalista del romanticismo».

(63) Allinson Peers, *op. cit.,* tomo II, p. 185, «despacha» en dos líneas esta novela que creo más importante o tan importante como la obra dramática y poética de la autora. Hay que tener en cuenta que no abundan las auténticas novelas románticas españolas, y que la Avellaneda es una romántica, una de las pocas.

(64) Habría que añadir aún para esta autora, su novela *Sab.* Madrid, Impr. calle del Barco número 26, 1841, 8.º, 2 vols., 193 y 152 pp.; historia de un mulato enamorado de la hija de su amo y alegato contra la esclavitud. Esta obra fue recogida por orden gubernativa por sus ideas abolicionistas, con lo que se puede observar que los progresistas de Espartero de 1841 tenían una visión esclavista de América; visión que naturalmente no puede materializarse al nivel artístico. De nuevo nos encontramos aquí con una de las contradicciones entre la visión burguesa liberal de los españoles y su visión de América.

(65) Cejador, *op. cit.,* tomo VII, p. 423-426 da algunos detalles sobre la vida y obra de este autor.

tevideo, y creo que nunca cambió de nacionalidad; sin embargo, hay que incluirle en estas notas, ya que publicó la mayor parte de sus obras en España. En París dirigió durante dos años *La Revista Española de Ambos Mundos*. Son incontables las narraciones cortas y otros trabajos publicados por este autor en revistas y periódicos españoles de la época. Anoto solamente algunas de sus novelas aparecidas en España:

La Estrella del Sud. Novela clásico-romántica, Málaga y Madrid, 1847. 7 vols. (32.º ó 16.º?). Otra edición en Málaga, 1849, 2 vols., en 16.º

Caramuru, novela original, Madrid, Impr. de La Epoca, 1850. 2 vols., 8.º

Novelas americanas, Madrid, 1860, 8.º En esta obra, según Hidalgo (66), colabora Alejandro con su hermano Mateo; se incluyen dos novelas tituladas: *No hay mal que por bien no venga*, y *Eduardo*.

¿Contribuye el uruguayo Magariños, como la cubana Avellaneda a imponer el tema americano en la novela española, o mejor, en España? Hay que suponer que sí.

En 1849 aparece un libro en Barcelona del escritor portorriqueño Manuel A. Alonso (1823-?), que anoto, aunque quizá no se trate de una novela exactamente (67).

El Gíbaro. Cuadro de costumbres de la Isla de Puerto Rico, Barcelona, Juan Oliveres, 1849. 8.º, 204 pp. La segunda edición de esta obra se hizo en Puerto Rico en 1882.

Agustín Letamendi (1793-185...) (68) es autor conocido, aunque no estudiado. Liberal, desterrado en Inglaterra, luchó en la guerra de la Independencia y publicó el periódico la *Minerva Española*. La novela que anoto a continuación puede estar inspirada por la ideología más radical e incluso defender la idea de una independencia cubana:

---

(66) Hidalgo, en *El Boletín* de 1860, p. 60, de la sección de anuncios, llega a sostener que los Magariños son siempre dos, Alejandro y Mateo, y que todas sus obras han sido escritas en colaboración, aunque aparezcan a nombre de Alejandro.

(67) Un cuadro de costumbres o, de un modo general, una obra costumbrista no puede constituir una novela, según mi modo de pensar (Ferreras, Juan Ignacio: *Novela y costumbrismo*, Madrid, «Cuadernos Hispanoamericanos», febrero 1970, n.º 242). La cuestión es importante, pues he intentado prescindir a lo largo de este trabajo de toda clase de obras costumbristas, aun en el caso de que trataran del tema americano; claro que las que conozco no pasan de la media docena, pero me ha parecido grotesco insertar en estas notas un libro como *Los cubanos pintados por sí mismos*, por ejemplo.

(68) Para este autor puede consultarse Elías de Molíns, *op. cit.*, tomo II, p. 40, y también la *Enciclopedia Espasa*, tomo 30, p. 217; muy poco, como puede comprenderse, si se considera que el autor merece por lo menos una monografía.

Plácido, el mulato, o La conjuración de la isla de Cuba en 1844, Madrid, 1849, 8.º, 2 vols., 273 y 336 pp.

Desgraciadamente no he logrado encontrar, en los pocos y sin duda incompletos libros que he consultado, ningún movimiento político correspondiente al año 1844 para la isla de Cuba. De existir, aunque sólo fuera por alusión, esta novela sería una auténtica novela política de tema americano (69).

La década 50-60 se abre con una floración que amenaza plaga de las llamadas novelas por entregas, y entre las que como queda señalado, ha de encontrarse más de una novela de tema americano.

Más interés literario ofrece la figura bien conocida de Patricio de la Escosura (1807-1878), escritor romántico, al que no ha sido estudiado aún como novelista (70). Sin embargo, entre su interesante producción novelesca se encuentra una obra que vuelve a tomar el tema siempre conflictivo de la conquista y hasta de la independencia de Méjico:

La conjuración de Méjico o *Los hijos de Hernán Cortés. Novela histórica,* Madrid, Impr. de Andrés Díaz, 1850. 4.º, 5 vols., xcvi-250, 334, 339, 326 y 357 pp. Hay varias reediciones de esta obra, entre las que se pueden señalar: México, 1850; Madrid, 1850-51, y México, 1859.

Como dice Zellers: «El fondo histórico de esta novela se encuentra en la conjuración de cierto grupo de conspiradores que proyectaron la idea de quitar esta colonia a España y de coronar a Martín Suárez de Monroy, hijo de Hernán Cortés, como su rey» (71). Sobre este fondo, el autor traza los amores románticos entre Fernando de Valdestillas y Elvira, casada con Alonso de Avila, amigo de Fernando. El descubrimiento de la conjura determinará una serie de aventuras que costará la cabeza a ambos amigos; Elvira morirá monja en un convento.

Lo importante en esta obra, como en la novela de la Avellaneda, es la problemática romántica: el amor sin esperanza que no engendra odio entre los dos amigos, sino un mutuo deseo de sacrificarse. El

---

(69) Esta novela, con la ya citada de Ramón Soler, serían las únicas obras españolas inspiradas en una problemática auténticamente americana; pero el libro de Ramón Soler está en Chile, como queda anotado, y no creo que exista ejemplar de la obra de Letamendi.

(70) Puede consultarse la bibliografía anotada por J. Simón Díaz, pp. 365-366, y se observará una vez más, y como en el caso de la Avellaneda, que la novela es género literario postergado por la crítica; postergado si el autor de la novela ha sido autor de teatro o poeta.

(71) *Op. cit.,* p. 148. En la misma hay un resumen de la novela, pp. 148-152.

fondo histórico está bien documentado, y aún más, el autor cita sus fuentes (72).

También en 1850 aparece sin nombre de autor, y según notas de Hidalgo y de Palau, una novela de Guillermo Mortgat, «profesor español que vivió catorce años en Cuba», según frase de Cejador:

Félix y Adela, novela cubana, Madrid, Impr. de Baltasar Rodríguez y Cía., 1850-51. 2 vols., 198 y 166 pp.

No encuentro ninguna reedición e ignoro si existe ejemplar de esta obra (73).

Un Manuel Ruiz y Pérez que no identifico, es el autor de la novela histórica de tema americano titulada:

Eleanor de Montezuma o Un episodio del siglo XVI. Narración histórica, Granada, J. M. Zamora, 1852. 8.° 2 vols. (74).

Vienen a continuación, siguiendo siempre el más riguroso orden cronológico, dos escritores nacidos en América. El primero José Antonio Saco (1797-1879) fue diputado cubano en las Cortes españolas, por la provincia de Oriente; publicó más de veinte libros sobre su isla natal, entre ellos uno novelesco:

El Sol de Jesús Monte. Novela de costumbres cubanas, París, J. Boix (1852). 8.°, 128 pp. (75).

José Güell y Renté (1818-1884) también es autor conocido. Nació en La Habana y estuvo casado con una hermana del apocado rey consorte Don Francisco de Asís, lo que no le impidió vivir muy modestamente. Publicó diversas obras en Barcelona y sobre todo en París, donde vivió los últimos años de su vida. Anoto solamente dos de sus libros de tema americano:

---

(72) Son estas fuentes, ante todo la *Monarquía indiana,* de Torquemada, y las obras más conocidas de Clavijero, Gómara, Herrera, Las Casas y Solís.

(73) Lo único que puedo añadir sobre este autor es que tradujo la novela de Mme. Girardin titulada *La canne de Mr. Balzac.*

(74) Me asalta la siguiente duda: ¿La Granada en que se imprimió la obra es la Granada de España?

(75) Publicada en la colección «El Eco de Ambos Mundos»; colección que convendría examinar, pues es seguro que en ella han de existir más de una obra de tema americano. Esta colección, como otras que se publicaron en París en la misma época, estaban destinadas sobre todo a la América de habla española, y es natural que recogieran sobre todo obras de tema americano.

Leyendas americanas, Madrid, 1856, 8.º, 280 pp.

Tradiciones de América, París, 1861, 8.º, 224 pp.

Ignoro si se reeditaron sus obras; lo que sí hemos podido observar en varios catálogos es una cierta confusión a la hora de atribuir la paternidad de ciertos libros, entre nuestro autor y su homónimo Juan, poeta cubano.

En 1857, apareció en Madrid una novela de Manuel María Nieves, autor sin duda de nacionalidad argentina, pero que presenta la particularidad de publicar una novela en Madrid, porque sin duda no la puede publicar en su patria (?):

Los mártires de Buenos Aires o El verdugo de la República. Novela original, Madrid, L. Tasso, 1857, 4.º, 568 pp. Hay una reedición en México, 1860, y otra en Buenos Aires, 1861.

Si recordamos que Rosas subió al poder en 1835 y lo perdió en 1852, esta novela puede tratar muy bien de la dictadura del caudillo argentino y de las guerras civiles de la época. Queda sin explicar la publicación de su primera edición en España. La edición que queda anotada es una edición de lujo. Hay que señalar también que Hidalgo (76) ficha la misma obra, pero como publicada en Barcelona, sin duda un error.

Francisco José Orellana (1820-1891 ó 1900) (77) fue economista partidario del libre cambio y novelista «partidario» de la novela por entregas. Fue uno de los primeros, o su editor, en explotar el *Colón,* de Washintong Irving, de 1851. Fundador de periódicos y revistas, autor dramático y biógrafo del general Prim. Deben de pasar de 25 sus obras novelescas, de las que anoto solamente las dos únicas que he podido encontrar de tema americano:

Cristóbal Colón. Historia popular, Barcelona, Bassas, 1858, 4.º, 720 páginas. Hay otra edición, por lo menos, en Barcelona, 1863.

---

(76) En *El Bibliógrafo,* tomo II.

(77) Sólo conozco una obra sobre este autor, la de Rahola, Federico: *D. F. de O., literato, economista. Discurso necrológico,* Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1891, 8.º, 126. La fecha de esta obra nos da el año 1891, por lo menos, para la muerte del autor, sin embargo, en otros libros he encontrado la fecha de 1900 para la muerte. Alguien se equivoca y no sé quién.

Flor de Oro. Anacoana, reina de Jeragua. Segunda parte de Cristóbal Colón, Barcelona, Manero, 1860, 4.° Se reeditó dos veces, por lo menos en Barcelona, en 1861 y en 1863.

Orellana inicia, quizás, la tendencia a utilizar el tema americano, como soporte de una simple y escapista novela de aventuras; tendencia que se afirmará con los años y será seguida siempre por los novelistas menos auténticos, por los novelistas que escriben al dictado de su editor, como ocurre con la novela por entregas.

La década del 60-70 se inaugura con la obra de José Gómez Díez (78), que publica en la colección titulada «Biblioteca Selecta de Novelas Históricas Originales», *Las Glorias de España,* la novela de indudable tema americano, titulada:

El Imperio del Oro. Novela, Madrid, 1860. 4.°, 474 pp.

Le sigue el asturiano Francisco Suárez, demócrata, quizás radical, y que entre otras novelas publicó una de tema americano titulada:

Los guaraníes o La cruz milagrosa. Novela histórica, El Ferrol, 1862.

El gaditano José Moreno de Fuentes (1835-1892), pintor, divulgador de Artes y Ciencias y novelista, tiene una docena de novelas, por lo menos, entre ellas tres de tema americano, aunque no es seguro para la que anotó en tercer lugar. De todos modos creo que nos encontramos ante un tipo de novelas de aventuras.

Los misterios de La Habana. Novela social, 1865. (Según nota incompleta, y desde luego dudosa, de Cejador.)

Una empresa misteriosa en el mar de las Antillas. Imitación de Julio Verne, Madrid, 1881, 4.° (79).

El fantasma del mar Atlántico, Madrid, 1883, 4.°

La utilización del tema americano para simples y mediocres novelas de aventuras se continúa con Julio Nombela y Tabares (1813-

(78) Este autor publicó un libro sobre Cánovas del Castillo y utilizó el seudónimo de *Saurín* para sus numerosos trabajos periodísticos.

(79) La primera gran novela de Jules Verne, *Cinq semaines en Ballon* apareció en 1863; no sé cuando empezaron a traducirse sus obras al español; de todos modos, traducciones e imitaciones empiezan muy pronto en España, a juzgar por las obras de Moreno de Fuentes. De nuevo podemos observar que el tema de América viene de fuera de España.

1919) (80), autor bien conocido y autor copioso. Inauguró el sistema de la taquigrafía para la confección de novelas por entregas. Cultiva el tema americano por lo menos en cuatro de sus obras:

Cristóbal Colón, Madrid, 1867. (Siguiendo el éxito del *Colón,* del americano Washintong Irving.)

Hernán Cortés, Madrid, Manini, 1868, 4.º, 4 vols.

El país del oro, Madrid, Manini, 1869, 4.º, 4 vols.

La fiebre de la riqueza. Siete años en California..., Madrid, Manini, 1871-72, 4.º, 2 vols.

Todas estas obras aparecieron por entregas, primero, y en volúmenes, más tarde. Seguramente existen reediciones.

☆

Hasta aquí las notas que he podido recoger sobre novelas de tema americano anteriores a la revolución de 1868; a partir de esta fecha, y como ya queda indicado, la novela española tiene personalidad propia, y la cuestión del tema ha de ser por fuerza secundaria. Sin duda, el tema americano se continuó cultivando, pero la importancia o la significación de este tema ha de ponerse en relación directa con el interés literario del autor que lo utiliza o cultiva. Ni Pérez Galdós, ni Pereda, ni Valera, etc., escogen el tema americano, aunque en el universo novelesco de algunas de sus obras aparezcan una y otra vez personajes, circunstancias, etc., americanos. Sería muy necio señalar aquí, por ejemplo, que uno de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, el titulado *La vuelta al mundo en el Numancia,* es novela de tema americano, únicamente porque trata de la llamada guerra del Pacífico.

Las notas que siguen se refieren todas, sin excepción, a novelistas de segunda fila y de tercera también. Han de faltar títulos de novelas por entregas y de novelas populares, entre otras razones porque estas novelas se han perdido, incluso de la fabulosa memoria de los catálogos.

---

(80) Para este autor mal estudiado puede consultarse Nieto Mozo, José: *Labor literaria de Nombela...* Valladolid, Julián Torres, 1914, 8.º 174 pp. Y sobre todo las propias memorias del autor tituladas *Impresiones y Recuerdos.* Madrid, Casa Editorial La Ultima Moda, 1910-1912, 8.º, 4 vols. de más de 400 pp. cada uno. Libro que nos da, además de algunos datos personales, muy interesantes noticias sobre la actividad literaria de los novelistas por entregas de estos años.

b) *El tema americano en las novelas posteriores a 1868*

En 1870, según diversos catálogos, y a nombre de Manini, U., aparece una novela titulada:

El país del oro. Descubrimiento y conquista del Perú, Madrid, 1869-1870. Sin duda, 2 vols.

Pero esta novela ha de ser de Nombela, como queda anotado, siendo Manini, Urbano, el nombre del editor. La aclaración es importante porque a nombre de varios editores se publicaron muchas novelas por entregas en el XIX.

En 1871 apareció un libro que, si no es exactamente novelesco, populariza, una vez más, el tema americano; al autor, el Duque de San Fernando, no le identifico:

Viaje por las Américas escritos expresamente para el Irurac-Bac., Bilbao, 1871, 8.º, 361 pp.

Rafael M. Merchán, cubano, que edita en Bogotá, París y Madrid, de 1871 a 1917, publica quizás una novela política de tema americano en favor de su patria titulada:

Escenas de la revolución de Cuba. Los Laborantes, Vichy y París, Libr. Americana, 1872, 16.º, 231 pp.

Esteban Hernández y Fernández es autor de novelas de aventuras, quizá del tipo de Julio Verne; de 1870 a 1880 aproximadamente, publica una quincena (81) de libros, algunos, como los que señalo a continuación, de tema americano:

La estrella del Sur. Leyenda americana, Madrid, Impr. de la Galería Literaria, 1872, 8.º, 127 pp.

Un Gil Blas en California, Madrid, Impr. de la Galería Literaria, 1873.

Las Maravillas del Nuevo Mundo. Aventuras de una expedición científica, Madrid, 1875, 2 vols.

---

(81) En mi Catálogo se recogen hasta 21 títulos para este autor, pero de los 21 sólo 15 son, sin género de dudas, de nuestro autor, el resto probablemente también lo son, pero sólo probablemente. Tratándose de este tipo de novelas, de aventuras, lo mismo que cuando son novelas por entregas, la paternidad de las obras es siempre un problema.

Añado dos títulos más, quizás de tema americano, del mismo autor:

Los cazadores de la pradera, Madrid, 1874.
Las selvas vírgenes, ¿Madrid?, 1881.

El famoso novelista por entregas Ramón Ortega y Frías (82) cultiva también la novela de tema americano en dos obras terriblemente mediocres, y en las que trata de explotar la historia con fines estrictamente comerciales:

Conquista de Méjico por Hernán Cortés, Madrid, Impr. de la Galería Literaria, 1874, 8.º, 3 vols., 127, 127 y 128 pp.
Conquista del Perú, Madrid, 1874, 16.º, 3 vols.

En 1874 aparece sin nombre de autor una obra que en principio parece típicamente novelesca, a no ser que se trate de un libro de memorias:

Recuerdos de la isla de Cuba. La Heroína. Memorias de un oficial del ejército español por C. D. B., Madrid, Rojas, 1874, 8.º, 125 pp.

¿Se trata de una novela sobre la guerra de Cuba vista por un español?

No identifico a Ramón López Borreguero, que ya en 1864 había publicado una novela histórica, y que en 1875 publica:

Los indios caribes. Memorias de Venezuela, Madrid, Fortanet, 1875, 8.º, 2 vols., 357 y 362 pp. Otra edición en Barcelona, 1886.

La novelista bien conocida, aunque poco considerada por la crítica, Angela Grassi de Cuenca (83), publica de 1842 a 1882, una veintena de libros novelescos; entre ellos se encuentra una novela histórica de tema americano:

Marina. Narración histórica, Madrid, Tipología de Estrada, 1877, 8.º, 366 pp.

Como puede verse, el tema de la conquista de Méjico continúa

---

(82) Para este autor no estudiado aún, se puede consultar Cejador, *op. cit.,* tomo VIII, página 131, donde se da una larga serie de títulos sin descripción ninguna. También mi Catálogo, donde se intenta una descripción cronológica de toda su obra.

(83) *Vide* para esta autora las incompletísimas noticias que da Criado y Domínguez, *op. cit.,* pp. 111-113.

inspirando a los novelistas, aunque ahora, creo, sólo como problemática de aventuras (84).

También por estos años, aunque no puedo datarla, apareció una novela de otra escritora que firma la baronesa de Wilson; se trata de Emilia Serrano de Wilson (1843-1922) (85), granadina, fundadora y directora de revistas femeninas; publicó:

El mártir de Izancanac. Novela (tampoco puedo señalar dónde se publicó esta obra; la autora editaba sus obras en París, Barcelona, Madrid, México y La Habana).

En 1878 el sevillano Eduardo González y Velasco (86) publicó:

Tipos y bocetos de la emigración asturiana, tomados del natural. Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1878. Palau apunta para esta obra la fecha de 1880 con xx-132 pp. en 4.º

Como el autor fue militar, hay que suponer que su obra recoge tipos y costumbres de emigrantes españoles en América. También puede tratarse, en el peor de los casos, de un simple libro de memorias.

En un prospecto del editor Oliveres de Barcelona, en el que se anuncia la publicación de una colección titulada «Episodios de la guerra civil en forma de novelas históricas» (87), se incluye como próxima a publicarse una novela de tema americano del autor Juan Botella Carbonell:

Zambo el esclavo. Sucesos de la campaña de Cuba (si la obra llegó a publicarse, hubo de ser en Barcelona. Oliveres, 1878).

La década 70-80 se cierra con dos obras de un autor que no he logrado identificar; los dos libros son novelas de tema americano, y aunque publicados en España, el autor puede ser americano. Se trata de A. Pedroso de Arriaza, y sus obras son:

---

(84) En el caso que nos ocupa, y si tenemos en cuenta el resto de la obra de esta autora, esta novela puede ser más sentimental que de aventuras. Sin embargo, la tendencia general en estos años es la de emplear el tema americano como escenario de una acción «aventurera».

(85) Para esta autora puede consultarse: Elices Montes, Ramón: *La baronesa de W., su vida y sus obras.* México, Imprenta El Centinela Español, 1883. Y también la obra de Monner y Sans, Ricardo: *La Baronesa de W. Apuntes biográficos y literarios.* Barcelona, Sucesores de Ramírez y Cía., 1888, 4.º, 47 pp.

(86) M. Méndez Bejarano, *op. cit.*, tomo I, p. 276, da algunas noticias sobre este autor.

(87) Se trata de una colección de la que se conservan 14 tomos, de 122 pp. cada uno, en la Biblioteca Nacional de Madrid: trata de la guerra civil española y de las insurrecciones cantonales. El editor Oliveres parece intentar explotar el éxito de los primeros *Episodios* de Pérez Galdós.

Los misterios de La Habana. Novela de costumbres. Barcelona, 1879. 4.º, 2 vols. Existen dos reediciones por lo menos: Barcelona, 1890, y La Habana, 1916 (88).
La guerra del destino. Novela histórica. Barcelona (s. a.). 4.º, 2 vols.

Para la década 80-90 encuentro los siguientes autores, todos de segunda fila:

En primer lugar, el catedrático madrileño José Ramón Mélida y Alinari (89), autor de obras sobre arqueología y de novelas también arqueológicas (o históricas) y de aventuras; entre estas últimas encuentro:

Diamantes americanos. Madrid, 1882. 4.º, 177 pp. (¿Es de tema americano?)

No identifico a José Castaño Pose, autor de una novela de aventuras titulada:

Veinte años entre los indios o Las venganzas de un cautivo. Madrid, 1885.

Parece obra de folletín, en el peor sentido de la palabra; cabe suponer que estos indios del título son de América y no de la India.

Sebastián Morellán publica una tardía novela histórica, y la publica por entregas, titulada:

Pedro de Alvarado, o La conquista de Guatemala. Novela. Madrid, 1886. 4.º, 2 vols., 1.234 y 1.066 pp.

Hay que anotar también para esta década la aparición de la colección titulada «Biblioteca Gallega». La Coruña, 1885-1904, Latorre y Martínez, editores. 52 vols., 12×18 cm., de 200 a 300 pp. (90).

---

(88) A partir de 1843, aproximadamente, aparecen un sinfín de libros novelescos con el título de *misterios.* Los primeros son, sin duda, imitación o adaptación de los de Eugène Sue. En mi Catálogo recojo hasta doce *misterios* y dos *pequeños misterios.* Hay que añadir que el contenido de estas obras es de todo tipo, desde novela hasta cuadro costumbrista, desde libro de lotería hasta panfleto político.

(89) Autor poco o nada estudiado; solamente Cejador, *op. cit.,* tomo IX, pp. 350-351, recoge algunas noticias. Puede ser novelista importante, ya que, según creo, fue el primero en escribir una novela histórica *arqueológica* (es decir, cuya problemática consiste en la recreación más o menos científica de un universo pasado); me refiero a la titulada *El sortilegio de Karnak,* Madrid, 1880, 362 pp., con numerosas notas explicativas sobre el antiguo Egipto. Esta obra, de la que se conserva ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, fue escrita en colaboración con Isidoro López.

(90) Esta colección se conserva desgraciadamente incompleta en la Biblioteca Nacional de Madrid, cota: 1/36962-37012.

Creo que esta publicación fue dirigida por el también novelista Martínez Murguía, esposo de Rosalía de Castro. Siendo Galicia, y desgraciadamente, tierra de elección para toda suerte de emigraciones, en los 52 volúmenes publicados ha de encontrarse más de una obra de tema americano, como el tomo 13, del que es autor Antonio Ribalta, y que se titula:

La campaña de ultramar. Novelas.

Para estos años también hay que anotar una obra que constituye una de las más tardías imitaciones del *Colón* de Washintong Irving, tantas veces citado. Esta vez la imitación corre a cargo de uno de los peores cultivadores de la novela por entregas: el coruñés Antonio de San Martín (1841-1887) (91), autor de más de sesenta novelas o libros novelescos, y de

Cristóbal Colón. Narración histórica. Barcelona, Oliveres (¿1880?); 18 centímetros, 112 pp.

A finales de siglo, el tema americano parece ir disolviéndose, es decir, comienza a servir de soporte únicamente a novelas de aventuras. Añadiré algunos nombres poco conocidos:

Luis Pardo publica *Confidencias. Novela americana.* Madrid, 1891.

Guillermo Núñez de Prado, autor que convertía en novelas (?) incluso los libretos de ópera, publica *Un idilio en el Cauca (1810-1814).* Barcelona, Impr. D. Clarasó, s. a., 8.°, 375 pp.

Alfredo Opisso y Vinyas (92), autor de cierto mérito, publicó unos cuarenta libros. Cultiva también el tema americano en una novela que parece de aventuras y que se titula *Los martirios de Alvar Núñez. Escenas históricas de La Plata.* Madrid, Maucci, s. a., 8.°, 208 pp.

Aurelio Pérez Zamora, quizá canario, publica *Sor Milagros, o Secretos de Cuba. Novela histórica contemporánea (sic).* Santa Cruz de Tenerife, 1897. 4.°, 487 pp.

Se podría añadir el nombre de Francisco Grandmontagne (1866-1936), español emigrado muy joven a la Argentina y autor de una

(91) Cejador, *op. cit.*, tomo IX, p. 64, da algunas noticias muy incompletas sobre este autor, del que dice: «El más fecundo y el peor de los novelistas por entregas». Que sea el peor es juicio de valor que no podemos discutir, ya que existen otra docena de novelistas que le podrían disputar esta palma; en cuanto al más fecundo, también habría que discutirlo: se le calculan cerca de los 300 títulos, cifra exagerada a todas luces; en mi Catálogo se recogen cerca de 60 títulos, quizá su producción llegue al centenar.

(92) Utilizó el seudónimo de *Carlos Mendoza.* Palau anota hasta 40 obras de este autor: geográficas, históricas y literarias.

magnífica novela titulada *Teodoro Foronda*. Buenos Aires, 1893, dos volúmenes; pero en realidad nos encontramos ante un auténtico escritor que no por recordar a la madre patria deja de ser argentino. Lo mismo podríamos decir de algunas de las obras de López Bago.

Para el siglo XX podríamos recordar, por ejemplo, el nombre de Vicente Blasco Ibáñez (93), autor de novelas de tema americano, como *La tierra de todos*, o las novelas históricas también de tema americano, *En busca del Gran Kan* y *El caballero de la Virgen;* pero este nombre y otros menos conocidos que podríamos añadir, como el de Orts-Ramos, por ejemplo, se escapan de los límites del presente trabajo (94).

Finalmente, y sin poder fechar sus obras (que aparecieron, sin duda, en el XIX), encuentro un F. Pérez, autor de tres títulos «americanos»: *Atahualpa, Los Pizarros* y *Jilma;* cada título corresponde a dos o más volúmenes.

IV. CONCLUSIONES: FUNCION DEL TEMA AMERICANO EN LA NOVELISTICA ESPAÑOLA DEL XIX

Hay que distinguir para empezar entre el tema de América y la construcción de un universo novelesco americano. Podemos asegurar que América no jugó ningún papel importante en el nacimiento y desarrollo de la novela española decimonónica, si por América entendemos una visión artística, o materializada artísticamente, de los problemas del continente iberoamericano. No parece haber ninguna «toma de conciencia» por parte de los escritores españoles novelistas ante la pérdida de las colonias americanas.

Todos sabemos las numerosas obras que se escribieron sobre el desastre del 98: según la crítica, la pérdida de las últimas colonias originó un movimiento regeneracionista a todos los niveles (político, artístico, intelectual en general, etc.); nada de esto ocurrió con la pérdida de las antiguas colonias (95). Quizás se deba este hecho, esta falta de reacción, a que la independencia de América se juzgó

---

(93) Hay que recordar que Blasco Ibáñez pasó a la Argentina, donde fundó dos ciudades (Nueva Valencia y Cervantes). Sus libros sobre América, podrían por ello ser considerados como americanos; no ocurre lo mismo con sus novelas seudohistóricas de tema americano, las peores que escribió el gran escritor valenciano.

(94) Para el siglo XX, el tema americano, siempre al nivel artístico, cobra nueva dimensión; quizás, a raíz de la derrota del 98, la visión española sobre América cambia por completo.

(95) En contra de lo que afirmo, *vide* M. Fernández Almagro: *La Emancipación de América y su reflejo en la conciencia española,* Madrid (?), 1944, pp. 64 y siguientes. Naturalmente, hay que subrayar el hecho siguiente: en nuestro trabajo hacemos constantemente referencia a la materialización «artística» de una visión del mundo, lo cual no quiere decir que faltara una materialización «política», por ejemplo, sobre el asunto que nos ocupa.

como una guerra de secesión y no como una guerra de independencia propiamente dicha, entre metrópoli y colonias.

Sin negar ningún valor a los libertadores patriotas americanos, hay más de un crítico, por ejemplo, que sostiene que la batalla de Ayacucho fue un hecho de armas «concertado» o «ajustado» (96).

También hay que tener en cuenta que la mayor parte de los intelectuales pertenecen al partido liberal (moderados o progresistas), y que el ingenuo liberalismo de las primeras décadas del XIX no era colonialista, sino todo lo contrario. Sin olvidar que entre los padres del liberalismo español que se reunieron en Cádiz en 1812 había un buen número de diputados americanos. Añádase la sublevación de Riego en Cabezas de San Juan en 1820, al frente de un ejército que debía de embarcar para combatir las jóvenes repúblicas americanas; sublevación que contentó a todos: a los futuros combatientes que no embarcaron nunca y a los americanos ya independientes, que nunca perdieron contacto con los sublevados (97).

Sea como fuere, y no es éste el lugar para discutir la cuestión, es un hecho que la independencia de América no se reflejó ni inspiró ninguna novela importante del siglo XIX. Tampoco hubo ninguna curiosidad en los novelistas españoles del XIX por el destino de las jóvenes repúblicas americanas; parece como si la visión de América en este siglo se redujera a la isla de Cuba.

Pero si el tema de América no existe, es decir, no se materializa como problemática, la construcción de universos novelescos americanos, tuvo cierta importancia en el desarrollo de la novelística española de, digamos, los cincuenta o sesenta primeros años del siglo. En primer lugar, el tema americano se insertó bastante bien en la novela histórica, ensanchando las bases de la misma, aunque a veces este tema fuera buscado y construido en aras de un cosmopolitismo o exotismo, siempre novelesco, pero siempre ininteresante o poco significativo.

Por el camino de la novela histórica, el tema americano favoreció la materialización de ciertas problemáticas nuevas: la de la libertad del individuo, por ejemplo; problemática típicamente romántica y que produjo o inspiró la mayor parte de las novelas sobre la conquista de América (98). Naturalmente que aquí entra la personalidad del

---

(96) Tal impresión parece desprenderse del *Bolívar* (México, 1951), de Salvador de Madariaga, en cuyo tomo II, p. 300, sostiene que la batalla fue «fija».

(97) Tal es la obligada conclusión después de la lectura A. Alcalá Galiano (en *Apuntes...*, B. A. E., tomo LXXXIV, p. 330 y *passin)*.

(98) Habría que buscar también si existe una novela antiesclavista española; creo que no, aunque hay que señalar excepciones como la novela titulada *Sab* de la Avellaneda, que, no hay que olvidar, es cubana de nacimiento. Hay que tener presente también que España fue uno de los últimos países europeos, o el último, en abolir la esclavitud.

novelista: una Avellaneda es capaz de problematizar lo más románticamente posible el triste destino de un Guatimozín, mientras que un Avecilla se contenta con novelar la historia de la conquista. Lo mismo se podría decir y en paralelo de un Letamendi y de un Orellana, o de un Escosura y un Pusalgas y Guerris, etc.

Habría que concluir que el tema americano alcanza cierta fuerza explicativa en la novela que lo emplea, cuando la problemática de la misma novela lo emplea para sus propios fines: caso de la novela histórica romántica. Pero cuando no ocurre así, el tema americano es pura evasión: caso de las novelas de aventuras o de las novelas populares, si por populares entendemos novelas por entregas.

A partir de 1868 triunfa el «realismo» en la novela, con lo que el tema americano desaparece virtualmente de toda producción auténticamente novelesca o puramente auténtica (99). La explicación es fácil: realismo y naturalismo se quieren observadores de la realidad, de la sociedad o de la totalidad concreta en la que surgen o se producen; rompen con la novela histórica tradicional o inventan la novela histórica nacional *(Episodios);* a partir de estas sencillas premisas, ningún escritor de la generación del 68, por ejemplo, podía escoger un universo americano que desconocía para sus actualísimas problemáticas.

Por eso las novelas que utilizan el tema americano después de 1868 (y hasta la primera década del XX por lo menos) o son *malas* novelas o son novelas de aventuras como las de Hernández y Fernández. El tema americano ha de subsistir también, sin ninguna duda, en las novelas por entregas posteriores a la revolución; recordemos, por ejemplo, la titulada *Hernán Cortés y Marina.* Madrid, 1898, del prolífico y regularcillo novelista Rafael del Castillo (100), o las ya citadas de Ortega y Frías.

Esta mala calidad de la novela de tema americano parece cambiar o atenuarse en pleno siglo XX, en el que autores como Blasco Ibáñez o el gran Ramón del Valle-Inclán (101) escriben auténticas novelas de

---

(99) En pura teoría no tiene por qué haber contradicción entre la novela «realista» y el tema americano; y no la hay, por ejemplo, para los novelistas cubanos autores de obras realistas; pero sí la hay en España para los utores de la misma tendencia.

(100) Rafael del Castillo, es autor, por lo menos, de unas 70 novelas, además de su obra dramática (dramas, comedias y zarzuelas). Parece liberal, y hasta cierto punto radical, pero su producción novelesca no pasa de la paraliteratura. Emplea el seudónimo de *Alvaro Carrillo.*

(101) Habría que poner en claro la importancia o el influjo del modernismo que Rubén Darío impuso en España. ¿Fue el modernismo, teoría literaria, una mediación más para el empleo del tema americano, dada la nacionalidad de Rubén Darío? Es dudoso. En el caso de Valle-Inclán, la explicación reside en su viaje a Méjico, lo mismo que la estancia y los trabajos de Blasco Ibáñez en la Argentina, explican el americanismo de algunas de sus obras.

tema y de problemática americanas (la titulada *Tirano Banderas,* del último novelista citado, es una *gran* novela).

Pero si volvemos al XIX, hay que reconocer que la novela de tema americano no es muy abundante en este siglo; sobre todo si la comparamos, en número, con la novela de tema medieval, por ejemplo; la desproporción o la diferencia es sencillamente enorme: son miles (quizás dos o tres mil) las novelas históricas de tema medieval, y no creo que lleguen a un centenar las novelas de tema americano. ¿Dónde se encuentra la explicación? ¿En el liberalismo señalado más arriba? ¿En la falta de una visión americana o de América por parte de los españoles? (102).

Al nivel de la expresión novelesca, es indudable que los modelos de novela histórica vinieron de fuera; pero un Chateaubriand, por ejemplo, emplea el tema americano, los novelistas españoles prefieren, como es natural, el tema nacional; pero ¿cómo no consideraron nunca como nacional el tema americano?

Hay una circunstancia, por llamarla así, inexplicable, de momento, en la actitud de la novela española del XIX con respecto a América: se estudian o se consultan las crónicas medievales, pero apenas se compulsan las Historias de Indias; se limita el universo novelesco a las fronteras peninsulares, ignorando deliberadamente que la España anterior al XIX era una España que se extendía más allá de los mares. ¿Coincide esta ignorancia con el desarrollo del nacionalismo, necesariamente limitado, de la burguesía liberal?

Falta también una auténtica novela sobre la Conquista (103), aunque abundan las novelas con este tema, siempre inferior en número, por ejemplo, a las que tratan de Felipe II (104) o incluso de la época de Felipe IV. ¿Por qué? ¿Porque el liberalismo decimonónico se creía antiimperialista y defensor de los derechos del hombre?

La explicación final de todos estos problemas habría que buscarla al nivel de las estructuras mentales, de las visiones del mundo de los grupos sociales capaces de escribir novelas. No hay duda de que existe una incompatibilidad entre la manera de pensar liberal y la historia de España tradicional: de aquí que, a pesar de la beneficiosa función ejercida por el tema americano, no podamos señalar una ver-

---

(102) Esta falta de visión a la que me refiero, se entiende siempre como visión al nivel artístico, ya que al nivel conceptual existe una visión por parte de los intelectuales españoles del XIX, sobre América. No hay por qué recordar aquí los trabajos de un Menéndez Pelayo sobre América, por ejemplo.

(103) Blasco Ibáñez descubrió al final de su vida este «filón» para la novela. Más importante sería estudiar la obra crítica de Juan Valera, en la que reconoce esta falta, pero falta y carencia que el Valera novelista no se preocupará de llenar. (Por otra parte Valera está en contra de la autonomía cubana.)

(104) Felipe II, la Inquisición, etc., fueron también temas de la novela decimonónica, aunque hay que añadir de la peor novela.

dadera y auténtica corriente novelesca americanista. Porque para que exista corriente literaria se necesita una conciencia hasta cierto punto colectiva o de grupo y esta conciencia o esta visión faltó por completo.

Los únicos «españoles» con visión americana al nivel de la novela son los escritores cubanos y portorriqueños del XIX: la mayor parte de ellos radicalizaron su visión hasta luchar por la independencia de su patria, y los mejores, quizás, pagaron con su vida esta posición y esta conciencia (105).

Y finalmente, si es un hecho que faltan estudios sobre el tema americano en la literatura crítica española, esta falta parece obedecer en parte a la falta de una auténtica literatura que trate del tema americano. En los siglos XVI o XVII, América o las Indias parecen integrarse, aunque sin precisión, en la conciencia española o metropolitana; pero a partir del XVIII y, sobre todo, en el XIX, esta integración brilla por su ausencia. Para el novelista realista del XIX, América constituía la alejada pero obligada referencia del indiano, personaje novelesco generalmente secundario de la obra; o del americano rico al que se solía satirizar. El hermano de Manso, en *El .amigo Manso,* de Pérez Galdós, vuelve de América con su familia cubana y con dinero suficiente para empezar una carrera política. El Don Gonzalo González de la Gonzalera, de la novela del mismo título de Pereda, también es un indiano, pero satirizado, pintado como necio, pretencioso, etc. El protagonista de la novela *El cisne de Vilamorta,* de la Pardo Bazán, se desengaña, e incapaz de conseguir el amor, se va a América, «pasa el charco» en busca de mejor fortuna. Etc., y etc.

América no constituye un universo novelesco, sino, como queda escrito más arriba, un punto de referencia, una mediación más para situar mejor al personaje dentro de un marco (paisaje, decorado, universo en fin) específicamente español o patrio.

Si América como entidad, como categoría, como valor, no entra en la conciencia colectiva española, de ninguna manera podía recogerse América como problema en las materializaciones artísticas.

La América decimonónica fue para los españoles o un refugio para los pobres o un mercado para los ricos; pero nada más, desconsoladoramente nada más.

La conclusión final, un poco desengañada del presente estudio, se podría formular de la siguiente manera: si tenemos en cuenta el número y la calidad de las novelas españolas de tema americano

---

(105) Basta recordar dos nombres solamente: Juan Clemente Zenea es fusilado en 1871, y el gran novelista Cirilo Villaverde muere en el exilio en 1894.

aparecidas en el siglo XIX, debemos tener más en cuenta lo que falta que lo que está; porque en lo que falta reside la suprema explicación de lo que está.

JUAN IGNACIO FERRERAS

226 bis, Bd. Voltaire
PARIS, XI (FRANCE)

BIBLIOGRAFIA

Se recogen a continuación solamente las obras citadas en las notas o en texto, es decir, los reenvíos. Para una mayor información sobre la novelística del siglo XIX, puede consultarse mi propia obra, a la que cito con el título general de *Catálogo,* pero que se encuentra depositada en las bibliotecas de la Sorbona y del Instituto Hispánico de París con su título en francés.

BROWN, Reginald F.: *La novela española, 1700-1850.* Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953; 21 cm., 221 pp.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana.* Madrid, Tipologías de Archivos, 1915-1922; 4.°, 14 vols. (Han sido utilizados los tomos VII, VIII y IX.)

CRIADO Y DOMINGUEZ, Juan Pedro: *Literatas españolas del siglo XIX.* Madrid, Impr. de A. Pérez Dubrull, 1889; 4.°, 196 pp.

ELIAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX.* Barcelona, Impr. F. Giró, Impr. Calzada, 1889 (o 1895); 4.° mayor, dos vols., xiii-689 y xxxix-788 pp.

FERRERAS, Juan Ignacio: *Projet pour un Catalogue de romans et romanciers du XIX° siècle espagnol.* París, 1969. Tesis doctoral, 900 folios mecanografiados. Donde se recoge todo el material utilizado y se le describe en una bibliografía de 69 títulos.

GONZALEZ LOPEZ, Emilio: *Historia de la literatura española. La Edad Moderna.* New-York, Las Américas Publishing Company, 1965; 17×25 cm., 571 pp. (Con buena bibliografía.)

HIDALGO, Dionisio: *Boletín Bibliográfico Español y Extranjero.* Madrid, diversas imprentas, 1 de agosto de 1840 a 1850, 11 vols., 8.° mayor.

HIDALGO, Dionisio: *El Bibliógrafo Español y Extranjero. Periódico quincenal.* Madrid (Chamberí), Impr. Bailly-Baillière, 1857-1859; tres vols., 4.°

HURTADO, J., y GONZALEZ PALENCIA, A.: *Historia de la literatura española.* Madrid, Nuevas Gráficas, S. A., 1943; 16×21 cm., 1.146 pp.

MENDEZ BEJARANO, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla...* Sevilla, Tipología Gironés, 1922. Folio mayor, tres volúmenes.

MONTESINOS, José F.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850).* Valencia, Edit. Castalia, 1955. 16×22 centímetros, 345 pp.

PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona, diversas imprentas, 1948, en publicación; 20 vols., en 4.° mayor. (Ha sido publicado hasta la letra S en 1970.)

PEERS, E. Allinson: *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Editorial Gredos, 1954; 14×20 cm., dos vols.

SERRANO Y SANZ, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 a 1833*. Madrid, Estab. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905. Folio mayor, dos vols.

SIMON DIAZ, José: *Manual de bibliografía de la literatura española*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, S. A., 1963; 4.°, 603 pp.

ZELLERS, Guillermo: *La novela histórica en España. 1828-1850*. New-York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938. 13×19 cm., 168 pp.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

¿EL FLAMENCO, CANTE DEL PUEBLO?

(Un intento de aproximación al tema)

APROXIMACION PRIMERA: EL FLAMENCO

> A medida que avanzó la diferenciación social hubo, por un lado, períodos de posesión demoníaca colectiva y, por otro lado, surgieron individuos cuya función social consistía en estar inspirados o poseídos. La tarea de estos individuos poseídos, tanto los benditos como los condenados, la tarea de estos profetas, de estas sibilas, de estos cantores, era restaurar la destruida unidad y armonía con el mundo exterior.
>
> Ernst Fischer (1)

No se escandalicen, por favor, no se escandalicen; pero con el flamenco sería preciso hacer algo parecido a lo que Louis Althusser hizo con la obra de Karl Marx. Sí, sería cuestión de efectuar un corte epistemológico entre los fundamentos básicos del cante y sus posteriores desarrollos en el cante mismo y en el tiempo. Claro que aquí el resultado vendría a ser el opuesto al conseguido por el filósofo francés en la búsqueda de los definitivos descubrimientos del pensamiento marxista: él encontró al verdadero Marx —según su teoría— en su madurez, separándole tajantemente de sus obras de juventud; y en este caso se hallaría la última palabra precisamente en los primeros y balbucientes esbozos de lo que hoy conocemos por flamenco. (Y es que deben tener en cuenta que se trata tan sólo de un ejemplo, de un ejemplo tan solo.)

Ricardo Molina, el pontífice, ya escribió algo con esta intención cuando refiriéndose a las «formas axiales» decía: «Desde el punto de vista antropológico, como hecho fundamentalmente humano y en calidad de expresión artística de una colectividad, el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado. Nos referimos a sus formas axiales: toná, seguiriya y soleá» (2).

---

(1) Ernst Fischer: *La necesidad del arte* (p. 46). Ediciones Península. Barcelona.

(2) Ricardo Molina: *Misterios del arte flamenco* (pp. 41-42). Ediciones Sagitario. Barcelona, 1967.

Efectivamente, este tríptico de la toná, la seguiriya y la soleá representa la desnudez esencial de lo jondo: reconocido como el fundamento histórico del cante, es la base musical de la mayoría de los estilos (3), y en el mundo de sus coplas encontramos la tragedia íntima y total de sus creadores, esa que luego será burlada en la bulería, festejada por alegrías y demás cantes blancos de la región de Cádiz. ¿Cantes blancos, cantes negros: una nueva mistificación de aquello tan viejo: cantes chicos, cantes grandes? No, porque ya sabemos la respuesta: los cantes son chicos o son grandes en la medida que el cantaor así los hace. Cuando digo lo de cantes negros quiero referirme a la espantosa realidad que comunica su expresión musical y literaria: la libertad en el grito de la toná y la persecución de sus protagonistas:

Los jerai por las esquinas
con velones y farol
en alta voz se decían
mararlo que es calorró (4).

el abismo inmenso y exacto en que la guitarra deja al siguiriyero para que llore por la muerte, que no es sólo la muerte física, tangible, que son también las otras de cada terminación irreparable:

Oleaitas del mar
que fuertes venéis
se habéis llevaito a la mare de mi arma
y no me la traéis.

el compás riguroso de la soleá, en donde es obligación ineludible el mantenerse si es que se quiere demostrar que se conoce el cante y que es posible referir en su nombre la locura del amor y de la vida:

Tiro piedras a la calle
y al que le dé que perdone,
tengo la cabeza loca
de tantas cavilaciones.

... y a mayor locura, mayor ha de ser el grito que la apague, porque la función del cante primitivo es extinguir un fuego que quema sin

(3) Aun cuando en lo que hoy se conoce por la totalidad del género flamenco hay estilos como las malagueñas, tarantas, etc., que no provienen del tronco musical de las formas axiales, es evidente que quien les da el eco y la fuerza de su flamenquismo es, fuera parte de su belleza y su idiosincrasia peculiares, el recuerdo que ellas tienen y recrean sobre los apuntes y fundamentos de los cantes originarios.

(4) Se refiere esta copla a una entrada de los migueletes «a cuchillo» en el barrio de Triana por el 1800, y que ocasionó una sangría monstruosa y la consiguiente diáspora de los gitanos por toda la región de la Sevilla meridional. Jerai = castellanos; calorró = gitanos; mararlo = matarlo.

consumir como aquel que decían del infierno. Y es que hay cantes para encender hogueras y cantes para perderse en ellos y olvidar. Los cantes incendiarios apelan a la conciencia y la llevan a un darse cuenta de las cosas torcidas para intentar ponerles un remedio. Los otros, los que son en sí mismos fuego contra fuego, no pretenden despertar de la inconsciencia porque su origen y su destinatario son la misma conciencia despierta, atormentada, que está pidiendo a voces el remedio para ese mal que la rodea cubriéndola de rabia y desesperación:

Yo te estaba dando voces
que voces te estaba dando
y tú le dices a la gente
dejarla morir de llanto.

Y es que el carácter que define esencialmente a las llamadas «formas axiales» del flamenco no es el de dar noticia del dolor, sino consumirse con él y destruirlo. Destruirlo a fuerza de raptar la angustia, de liberarla del silencio y contársela uno mismo a gritos. Porque es un cante para uno mismo, para cuando ni siquiera son conocidas las raíces profundas de la pena y los remedios o están ocultos o no existen, para cuando todos los caminos son cerrados y el único posible es emborracharse con la propia impotencia y con el vino para tener la fuerza suficiente de llorar en voz alta la desgracia y que sus lamentos se pierdan en el aire.

Y no, tampoco es una filosofía porque las filosofías pretenden interpretar el mundo y el cantaor lo que busca desesperadamente es alejarse de un mundo hostil, conocido tan sólo en los estratos de una experiencia rudimentaria, desafortunada y dolorosa hasta el límite humano de la resignación y del estar conforme con el destino incierto y las fuerzas ocultas que lo mueven.

Y tampoco es una forma primaria de masoquismo, porque el masoquismo —según W. Reich— busca la propia desgracia no como instinto de autodestrucción, sino en evitación de males mayores, y el que se pone a cantar lo hace con la velada intención de arrancar de sí mismo las calamidades todas que le vienen de fuera, y arrancarlas con placer, con el placer de desintegrarlas en la esfera de la creación y del arte.

Por eso, la íntima razón de ser de este grito primitivo es la de transformar ese mundo, no en la realidad, sino en la región de la propia fantasía y de la magia: Cuando un hombre se siente dividido, cuando está roto su equilibrio existencial consigo mismo y con los demás, cuando la escisión entre su vida y sus deseos es flagrante,

sólo le quedan tres alternativas para resolver su estado de locura: la primera es aceptar sumisamente y amargarse; la segunda le lleva a dar un paso adelante y transformar, cambiarse a sí mismo y a su entorno; la tercera es una simbiosis paradógica entre las otras dos: hay conformidad y hay cambio: se acepta, por inalterable, la calamidad que acucia, pero se transforma gracias al recurso de transferir el mal a un nivel distinto del de su procedencia: y la armonía es recobrada por obra de un hechizo que consigue diluir la abrumadora realidad transportando al individuo a un estado de nirvana en el que sus pies están en una tierra descarnada y su espíritu se eleva a un mundo etéreo en el que los horribles fantasmas de lo real han perdido su espantosa virulencia. No hay, pues, ninguna transformación efectiva, no desaparece la raíz ni el fruto de la amargura, hay, sí, una sublimación ritual por la que los efectos del dolor se evaden mágicamente en los caminos de un arte espontáneo, natural y sublime.

Y hay también revolución persiguiendo libertad, pero una revolución que no trasciende porque en el mismo mensaje de protesta encuentra resueltas las contradicciones que la empujan: el inicio del cante es un rito envolvente para acabar con la amargura, el canto cabal, completo, es un gigantesco proceso por el que se va ganando tercio a tercio el derecho a la paz: paz para uso propio, casi intransferible, porque uno solo ha sido dotado para medir el grito... y sólo, tan sólo, los que con él han sido capaces de emborracharse de su angustia y del vino son luego recompensados con el reposo tan ardorosamente conseguido.

Porque la identificación del grupo con el «brujo» se ha de producir si ellos asumen desde el principio sus acciones contagiándose de su labor, haciendo suya la sabiduría y la gracia del protagonista principal para que el riego liberador de sus exorcismos sea efectivo y pueda comunicar a los presentes los mismos o parecidos sentimientos de los que él es supremo depositario.

Y de ahí que en los cantes se hable casi siempre desde el «yo», de que estén inundados de problemas estrictamente personales si bien comunes a todos en la esencia de ellos mismos. Existe, por supuesto, la excepción y una excepción considerable: en el repertorio de las tonás que recoge Demófilo (5) se oye el eco terrible de una represión atroz, el canto épico de los gitanos marginados y perseguidos con la ferocidad más sádica, bajo el peso de una justicia ciega que sólo conoce los efectos del delito, no las causas, y que las más de las veces se hace cómplice de las más disparatadas calumnias de

---

(5) Antonio Machado y Alvarez: *Demófilo*. «Colección de Cantes Flamencos». Imprenta y Litografía El Porvenir. Sevilla, 1881 (pp. 147 y ss.).

crímenes rituales, de brujerías endemoniadas y demás acusaciones propias de la época que, en la ausencia expulsada de moriscos y judíos, encuentra en los gitanos nuevos corderos expiatorios para el deporte nacional de perseguirse los unos a los otros. Mas en todos los romances cantados hay una constante resonancia de humanidad concreta, de la pasión solitaria que los engendró en prisiones y que les da un patetismo sobrecogedor y espeluznante:

Me sacan de un calabozo
y me llevan a otro más oscuro
y allí no podía ni verme
los deitos de las manos.

APROXIMACION SEGUNDA: EL PUEBLO

> Los cantes flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, que a nuestro juicio es el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores.
>
> Demófilo (6)

«La voz individual se separó del coro. Pero en cada personalidad resuena todavía un eco de este coro» (7). Porque hasta la más personal de las desgracias personales encuentra causas y motivos en la colectividad: dividida y enfrentada, libre y esclava bajo el mismo sol y la misma muerte que a pesar de ser tan absolutas nunca significaron lo mismo para todos porque siempre hubo demasiadas diferencias sustanciales con apellidos sociológicos: clases, marginación, miseria... y si unos tuvieron el poder y la riqueza a otros sólo les quedó el derecho a quejarse como una compensación última de su estar fuera del reparto de los dones materiales. Estar fuera, esa es la palabra. Vivir al margen de las normas, en contra de ellas. No integrarse. Ser maldito, sentirse maldecido. Siempre en la situación del límite imprevisto, sin más horizonte que la propia existencia insegura, errante. Y gritar.

Como gritaron aquellos gitanos andaluces en los finales del aquel siglo XVIII después de haber mamado las mismas angustias de los sevillanos y gaditanos que cabalgaban por los caminos (8), después de haberse sumergido en el pozo de sus ritmos y sus melodías hasta

---

(6) Demófilo: *Ob. cit.* (prólogo, p. VIII).

(7) Ernst Fischer: *Ob. cit.* (p. 53).

(8) Don Elías Terés interpreta muy acertadamente la frase de Estebánez Calderón en sus *Escenas Andaluzas* (Un baile en Triana): «Los cantadores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino», en el sentido de considerar a los cantes flamencos como propios de los andaluces fuera de la ley, bandoleros marginados por la sociedad y por la vida.

crear, en el misterio aún indescifrado, los cantes que hoy llamamos por flamencos, aquellos que tuvieron forma de alarido en la toná, encauzados luego por la guitarra en la seguiriya, y serenados más tarde en la sorprendente exactitud de la soleá.

Y fue preciso que anduvieran socialmente desesperados para que las comunes desesperaciones del amor, de la vida y de la muerte, fueran asumidas desde el cautiverio de la desolación, desde el borde mismo de un precipicio insondable donde el sexo, la madre, el pan, la mentira, la separación, el abandono, la venganza y el odio... adquirieran valores absolutos, significaciones de tragedia aterradora sin más escapatoria posible que el silencio o la maldición de todo lo existente:

Sargo de mi casa
sargo mardiciendo
hasta los santitos que hay en los cuadros
la tierra y er cielo

Pero no todos los pobres cantaron, no todos los malditos fueron capaces de revolverse en su amargura y protestar, sólo aquellos, los «atípicos» alejados doblemente del mundo por su condición social e individual, lograron un nuevo equilibrio desde lo «jondo» de su conciencia trastornada y rota, desde su anormalidad para con la vida y con los suyos, porque sólo ellos fueron los atrevidos a gritar sin miedo; porque sólo los locos son capaces de los atentados insólitos, aquellos que quiebran el orden de las cosas destrozando lenguajes con aullidos insospechados y sin más sentido aparente que el de transformar viejas armonías en desgarradoras tragedias musicales que espantan al oyente con sus formas disparatadas o le contagian de su mismo espíritu indómito y terrible.

Y sí, ellos asumieron las penalidades de la comunidad para devolverles un poco el ansia de vivir, para restaurar sus deseos perdidos y sus esperanzas sin nombre. Mas, ¿quiénes les siguieron?, ¿quiénes fueron los capaces de soportar sus brasas ardientes devoradoras de miedos y de ultrajes? ¿Fue el pueblo (9), o fue una minoría tan sólo?

---

(9) El concepto de PUEBLO es ideológico y confuso: Pueblo es un hábitat reducido intermedio entre la ciudad y la aldea. Pueblo son los habitantes de una región frente a los de otras regiones y los de una nación frente a los de otra nacionalidad: pueblo andaluz, pueblo francés. Pueblo son los pertenecientes a un grupo racial diferenciado: pueblo gitano. Pueblo son estratos y capas de la sociedad definidos por contraposición a la oligarquía y la aristocracia, y que en la actual fraseología política posterior a la revolución «popular» china ha quedado matizado como la reunión de cuatro clases: el campesinado, el proletariado, la pequeña burguesía y la burguesía nacional. En este orden no cabe la asimilación del concepto pueblo al cante flamenco cuando se dice que el FLAMENCO ES EL CANTE DEL PUEBLO, porque los creadores de este arte no estaban comprendidos en ninguna de las clases mencionadas: su *status* era el de los marginados, *lumpemproletariat*, como se diría hoy, alejados del proceso productivo, afines a los trabajos de ocasión, rateros, bandidos, no alineados en ninguna ideo-

Los testimonios de Demófilo parecen demostrar que el flamenco en sus albores y luego en sus pasos primeros fue desconocido casi por todos (Pepe, el de la Matrona, afirma en sus Memorias —a punto de publicarse— que cuando fue dado al dominio público se despreció como cosa de mala gente) hasta que Silverio lo llevó al Café Cantante, y si hemos de tomar en cuenta a un testigo excepcional como lo fuera Blanco White (10), comprobamos que en el mil ochocientos —cuando la matanza de Triana a que alude la primera de las coplas aquí mencionadas— aún no se tenía noticia positiva de la existencia de lo jondo. Lo mismo ocurre con las noticias literarias exploradas por Elías Terés (11), que si bien alumbran datos sobre nombres y figuras de cantes y bailes andaluces no lo son de auténticamente flamencos en el sentido estricto de sus formas axiales, y cuando lo son, ya es tiempo en que la fiesta ha adquirido cierta magnitud social, artística en el pleno sentido de exhibición, carácter lúdico, y está dispuesta para la admiración o la extrañeza, la comunicación o el aborrecimiento; y la vertiente de lo económico como mercancía a vender asoma ya en la explotación del rito casi recién inventado, creado a fuerza de utilizar todos los barros señalados: los propios de los gitanos y aquellos de la tradición musical de la vieja andalucía, madrina de tantos pueblos y razas diversas, de tantas expulsiones, de tantas borracheras de impotencia, de tanto valor y tanto miedo...

Luego, cuando ya es más que mediado el siglo XIX, el hecho «jondo» es suficientemente conocido, no sólo en Andalucía, sino en gran parte de España, gracias sobre todo a los esfuerzos «concertistas» de Silverio; pero no obstante —y seguimos a Demófilo— «el pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, a que llamaríamos «diletantti», si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas y muchas de ellas ni aún las ha escuchado» (12).

Y así nace la nueva figura determinante del mundo flamenco: el aficionado, que representará la otra vertiente fundamental en la ex-

---

logía ni clase más que en la de su propia supervivencia fuera del «orden», en contra del orden existente, no para transformarlo, sólo detestándolo, sin ánimo alguno de reforma social, utilizados por la revolución y la reacción, indistintamente, como carne de cañón, sin más expresión propia que la de su odio indiscriminado y recíprocamente recibido: quinquis de hoy, «Lutes» perseguidos que entre cárcel y campo se ponen a cantar sus penas.

(10) José Blanco White: *Cartas de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1972.

En su recorrido exhaustivo por las costumbres y modos de los andaluces de 1800 hay tan sólo una referencia folklórica en una fiesta en Olvera, donde se bailan fandangos y boleros (pp. 157 y 158), y otra que hace alusión a los cantares de los campanilleros sevillanos (p. 174).

(11) «Actas de la Reunión Internacional de los Estudios sobre los orígenes del Flamenco». Madrid, 18-20 de junio de 1969. Conferencia pronunciada por don Elías Terés Sadaba.

«Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco». Madrid, 1970.

(12) Demófilo: *Ob. cit.* (prólogo, p. VIII).

pansión y desarrollo de los cantes; el aficionado que será a veces mecenas y señor de cantaores, propiciador de fiestas y de juergas cuando su economía holgada y poderosa le permita vivir en el ocio y de las rentas; será también el jornalero que tan sólo puede pagarse una entrada de butaca en los nacientes cafés cantantes y que después de disfrutar tan sólo un rato del espectáculo tendrá, ineludiblemente, que retirarse con la pena de no poder seguir la celebración en el «apartado» y de no saber si a la mañana siguiente tendrá trabajo asegurado que le permita arrancar unos céntimos al jornal escaso para una nueva visita al «Burrero». Y será siempre, o casi siempre, la jauría de los de más abajo y más arriba la que aliente y disfrute con la juerga: los unos para olvidarse de sus fatigas, los otros para matar su aburrimiento, todos con la imprescindible ayuda del vino, silenciador de hambres y desdenes, de angustias y de hastíos... hasta que la copla crezca y se deforme, se extienda en número y en nuevos espacios regionales, perdiendo purezas que ahora se llaman ancestrales, pero que nunca lo fueron realmente: porque nacieron de un parto de voces quebradas, de gargantas rotas por el aguardiente y por el frío de los calabozos oscuros, y porque hijas fueron de innumerables padres, conocidos o no, que dejaron en sus criaturas de comunes acentos lo mejor de sus quejíos dolientes y lo peor de sus vidas malditas...

Vino entonces la asunción de otros modos musicales, más asequibles, que por un lado dieron lugar a los cuplés flamencos y demás zarandajas por el estilo; y por otro, gracias a la obra de verdaderos artistas, a nuevos cantos que, como las malagueñas y coplas del levante, llevaban en su médula las raíces del auténtico folklore amalgamadas con la esencia de los sonidos flamencos. De ahí en adelante las dos formas fueron afianzándose en sus protagonistas y en su público: la de lo jondo tuvo, pese a todo, una continuidad esplendorosa y marginal en los grandes creadores de fin del siglo XIX y de comienzos del presente (13), y en el ámbito de su reducida clientela; y la de lo aflamencado se extendió cual tela de araña por el suelo peninsular invadiendo de afectación y sensiblería los numerosísimos espectáculos en los que a veces ambas directrices se mezclaban, casi siempre en detrimento de la originaria, causando incluso estrepitosos fracasos de sus artífices, como aquel que sufriera don Antonio Chacón en su última gira artística con la «ópera flamenca».

Y al parecer estaba tan oculta la verdad del cante que la ingenuidad y la buena voluntad de los intelectuales promotores del concurso

---

(13) El Loco Mateo, Tomás el Nitri, Diego el Marrurro, Manuel Molina, El Morsilla... y un etcétera casi interminable.

del año veintidós, ofuscados por el éxito y la proliferación de las formas falseadas, no supo o no pudo darse cuenta de que al lado mismo del caos pseudofolklorista, y en las regiones maternas, no en Granada, continuaban «quejándose» con las mismas llamaradas de arte y de dolor los Pavones, Manuel Torre, y tantos otros, conocidos o no, pero que conservaban enriqueciéndolos los viejos lamentos, aquellos los que tuvieron forma de alarido en la toná, encauzados luego por la guitarra en la seguiriya, serenados más tarde en la sorprendente exactitud de la soleá.

Por eso su llamada agónica al «pueblo» andaluz, verdadero depositario —según ellos— del tesoro flamenco, apenas si tuvo trascendencia y sus frutos más preciados en las figuras de un viejo y un niño de once años sólo tuvieron el valor de demostrar que el «tesoro» se hallaba, en este caso, no en el pueblo, sino en una familia gitana resplandeciente de genios cantaores (14).

Y es que no fue el pueblo el directo responsable del flamenco. Lo fueron, sí, las minorías, la racial de los gitanos y la de los andaluces de «a caballo y del camino», y dentro de ellas la de aquellos doblemente marginados por sus circunstancias personales para la asunción de la desdicha y con cabeza, corazón y garganta suficientes para la creación de los cantares.

Minorías no por supuesto de las egregias, minorías no dirigentes, minorías de la antiaristocracia del *apartheid* racial y económico, minorías de delincuentes comunes, minorías de locos y de artistas sublimes... que sembraron su desconcierto en un canto desconcertante, pleno de «ayes» soldados a todas las palabras preñadas de dolores eternos con el hierro candente de una armonía de gritos asombrosamente ritmeados al compás de un asalto desesperado al silencio, de un puño golpeando y golpeando la madera de una vieja mesa, de una mano abierta arañando una guitarra viva dispuesta siempre a responder con sus infinitos sones las infinitas preguntas de los infinitos padecimientos humanos.—*JOSE LUIS ORTIZ NUEVO (Doctor Federico Rubio, 171, 9.º A. MADRID).*

(14) La figura del Tenazas se olvidó rápidamente, sin que hubiera aportado nada nuevo al flamenco, y el niño Manolo Caracol tenía tras de sí toda la enorme tradición cantaora de sus antepasados los Ortega gaditanos.

LA POESIA POLACA CONTEMPORANEA

Esquematizando un poco, al menos tres generaciones de poetas concurren a dibujar el cuadro de la poesía polaca del último decenio. A la generación de los mayores, cuyas filas se van, desgraciadamente, clareando, pertenecerían todos aquellos que hicieron su aparición antes de la guerra de 1939-44; a la generación media, los que entraron en escena antes de 1960, reservando por último el nombre de juventud poética a los que se han revelado en la última década.

Esta división, demasiado somera evidentemente, resulta, sin embargo, imprescindible para tener una visión de conjunto de la poesía polaca contemporánea, pues poetas de generaciones distintas reaccionan de modos distintos según la extensión y profundidad de sus experiencias, ante lo que se podría llamar la problemática de nuestro tiempo. Para la generación de los mayores, que ha vivido sus años de juventud en el período de entreguerras, los puntos de vista y las divisiones de aquel tiempo convulso cuenta todavía hoy. De tal modo que cuando se mencionan los nombres de Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894) o de Antoni Slonimski (1895), el lector polaco piensa inmediatamente en el grupo poético «Scamandre», formado hace más de medio siglo, y al que ambos poetas pertenecen: grupo, en principio, moderadamente renovador y, más tarde —en comparación con otros—, inclinado a defender las tradiciones clásicas. Pero tales clasificaciones no tienen importancia, pues, para todos estos años, lo que cuenta fundamentalmente son las trayectorias individuales ulteriores de ambos poetas. Iwaszkiewicz, a pesar de su avanzada edad, ha sido siempre extremadamente activo en tanto que escritor. Poeta, prosista, autor dramático, ha publicado durante la última década tres colecciones de poemas, colecciones de una singular importancia: *Mañana la siega, Un año rizado* y *Xenius y elegía*. Sorprendente por su vitalidad, por su fantasía soberana desplegada en la mezcla de elementos estilísticos de su juventud con las búsquedas formales más recientes, filósofo del recogimiento haciendo gala de un feroz deseo de vivir, Iwaszkiewicz es uno de los fenómenos más curiosos de la literatura polaca contemporánea. Antoni Slonimski, menos fecundo, no deja, sin embargo, de enriquecer cada año sus poesías completas con algunos nuevos poemas líricos, fiel siempre a los cánones de la forma clásica y a su compromiso apasionado en la defensa de los derechos humanos, siempre, como él mismo dice en uno de sus poemas, «irreconciliado con el absurdo de la existencia», romántico y racionalista a la vez, lo que parece ser —al menos en un poeta— bastante paradójico.

Ya que hablamos de los mayores hay que mencionar a Kazimiera

Illakowiczówna (1892), que ha publicado varios libros en el curso de esta última década, entre otros un volumen de poemas *En voz baja* en 1966, y a la que se llama a menudo, y creo que no sin razón, «una especie de Ajmátova polaca».

Iwaszkiewicz y Slonimski son los dos últimos pilares vivos del mencionado grupo «Scamandre», del que dos poetas notables, Julian Tuwuim y Jan Lechon, murieron en los años cincuenta y el quinto, Kazimierz Wierzinski, en 1969, en Londres. El grupo de los poetas de vanguardia del período de entreguerras, antagonista del grupo «Scamandre», pertenece también ya a una formación del pasado. En los últimos años han muerto tanto Tadeusz Peiper (1891-1969), teórico principal del movimiento, que obstinadamente permaneció callado después de la guerra, como Julian Przybos (1901-1970), poeta activo hasta el fin de sus días y que ejerció una considerable influencia sobre los jóvenes. En la última década publicó cuatro volúmenes nuevos de poemas: *Ensayo de totalidad, Un manifiesto más, En el signo* y *Flor desconocida*. Cada uno de estos volúmenes fue un acontecimiento y un testimonio de que el vigor del viejo poeta no se debilitaba. En el curso de estos años han muerto además los últimos supervivientes del movimiento, muy activo de 1919 a 1921, los futuristas: Aleksander Wat (1900-1967) y Anatol Sterne (1899-1968); esta lista trágica incluye también el nombre del poeta y aforista, ampliamente conocido fuera de nuestras fronteras por sus *Pensamientos descabellados*, Stanislaw Jerzy Lec (1909-1966), y al autor de adorables, espirituales y encantadores poemas para niños, Jan Brzechwa (1900-1966). La muerte de Wladyslaw Broniewki (1897-1962), el más grande de aquellos cuya musa se inspiraba en el patetismo de la lucha revolucionaria, señaló también el fin de una época en la poesía polaca. A estas listas añadamos algunos nombres de poetas aceptables desaparecidos en el curso de estos años: Stanislaw Pietak (1909-1964), Jan Spiewak (1908-1967) y Stanislaw Czernik (1899-1969), y tendremos un cuadro casi completo de las pérdidas sufridas por la poesía polaca, pérdidas que, por la naturaleza de las cosas, han afectado, sobre todo, a la «vieja guardia».

Sin embargo, ésta no ha dicho todavía su última palabra, pues, por ejemplo, tras la muerte de Przybos, quedan aún dos poetas de la antigua vanguardia con una individualidad creadora sin par: Adam Vazik (1905), poeta muy poco fecundo —balance de diez años, un gran poema, «El laberinto», y un volumen, *El vagón*—, pero que resulta, gracias quizá a la alta selectividad de su imaginación, sorprendentemente puro y preciso y que es, por otra parte, un incomparable traductor de poetas, franceses sobre todo (Rimbaud, Cendrars, Apollinaire, Jacob), y a su lado Jan Brezckowski (1903), residente desde hace años en París,

escritor en francés y en polaco, poeta y teórico, y que ha publicado estos últimos tiempos en Polonia numerosas colecciones de poemas y ensayos.

Entre los otros poetas de esta «vieja guardia», Miecyslaw Jastrun (1903) ha subrayado siempre su independencia en relación a las corrientes antagonistas del período de entreguerras. Fue a buscar su filiación muy lejos, ya que se sentía cerca de los poetas con inclinaciones filosóficas, sensibles a la problemática existencial o historiosófica: Hölderlin, Rilke, Boris Pasternak son los «grandes» a los que ha consagrado estudios, a quienes ha traducido al polaco con arte y fervor, pero también sin perder de vista las tradiciones de la poesía polaca (libros y estudios sobre Kochanowski, Mickiewicz, Norwid). Durante el último decenio ha entregado cuatro nuevos volúmenes de sus poemas y algunos conjuntos de ensayos.

De esta generación todavía quedan activos Marian Piechal (1906), Wlodzimierz Slobodnik (1900), Stefan Flukowski (1902), Stanislaw Ryszard Dobrowolski (1907) y Leopold Lewin (1910). Algunos poetas de este grupo empezaron a publicar en los años treinta en Vilna, siendo estudiantes aún. La obra de esos estudiantes hoy encanecidos, Jerzy Zagórski (1907) y Aleksander Rymkiewicz (1913), aporta a la poesía polaca de su tiempo una original tentativa de aliar la libertad creadora con los rigores de la métrica clásica, uniendo a ello una sensibilidad muy grande con respecto a los problemas de la historia y la crisis de la civilización moderna. Y esta inquietud de la imaginación, frenada por las bridas de la estrofa clásica, así como el sentido de la historia, parece ser siempre el rasgo característico de sus poemas y de los de su compañero, residente desde hace años en los Estados Unidos, Czeslaw Milosz (1911).

Finalmente, el último grupo de poetas que tuvieron tiempo de formular sus programas artísticos antes de la guerra se halla constituido por los llamados autentistas. Esta corriente pretendía combatir los abusos de una imaginación desbordada y descender sobre la verdad psicológica de la experiencia humana. Encontró numerosos adeptos entre los poetas de origen campesino. Su programa es todavía hoy valientemente defendido por Jan Boleslaw Ozóg (1913), poeta de las obsesiones secretas y de las imágenes disonantes. Permanece, como algunos otros poetas de su círculo, ligado fuertemente a los recuerdos poco bucólicos de una infancia (no obstante) campesina y sensible a las transformaciones civilizadoras del campo actual: al lado de los dos poetas muertos, ya mencionados, Czernik y Piçtak, se puede citar aquí a Marian Kubicki (1908), Józef Ozga-Michalski (1919) y Józef Andrzej Frasik (1910). Entre los poetas manifiestamente mayores, cu-

yos principios, sin embargo, datan de la posguerra, conviene citar al continuador de la línea poética innovadora de Przybos, Marian Jachimowicz (1906), y el poeta lírico de una gran sensibilidad, Bogdan Ostromęcki (1911).

Pero también la generación que apareció después de la guerra tiene las sienes grises. Esta generación, nacida hacia 1920, y que fue la más cruelmente diezmada por la guerra, procedió, generalmente antes de 1960, a elecciones artísticas decisivas. Varias razones habían marcado sus difíciles principios: la lucha clandestina, las experiencias de las prisiones y de los campos de concentración ocuparon a menudo el lugar de estudios universitarios, y la generación hubo de aprobar un curso acelerado de educación política inmediatamente después de la guerra, afrontando y resolviendo más de un grave conflicto de conciencia. Esto explica que los jefes de fila de esta generación vean la tarea principal de su obra —de acuerdo, por otra parte, con una tradición siempre viva de la poesía polaca— no en el dominio puramente estético, sino en el punto de intersección de éste con la gran problemática filosófica y moral, e incluso política.

Tal actitud es significativa en el primer representante de esta generación, Tadeusz Rózewicz (1921). Una simplificación hasta el extremo de la forma, una especie de laconismo en el programa, fluyen desde el principio en este poeta que, después del cataclismo de la guerra, pensaba que resultaba indecente seguir haciendo frases y rimar hermosas cadencias. Los juegos poéticos de palabras son indecentes para aquel que —viviendo en el mundo de hoy— debe conocer el peso de las palabras y su valor y no debe hablar sino de la manera más simple acerca de las cosas más graves. En este mismo sentido, en su primer período la poesía de Rózewicz giraba casi obsesivamente en torno al problema de la mutilación espiritual del hombre durante el *temps du mépris*, lo mismo que su obra de los últimos años; tanto en poesía como en prosa o en teatro es una tentativa de describir y analizar la situación moral de un habitante de los hormigueros y las consecuencias espirituales que arrastra para el individuo la civilización moderna. La pasión moralizadora no es extraña a los otros representantes de esta generación, incluso si no siempre se acompaña, como en Rózewicz, de la misma ascesis de los medios artísticos. Se la vuelve a encontrar, por ejemplo, en Zbigniew Herbert (1924), pero bajo una forma atormentada por el afán de clasicismo: Herbert es un heredero consciente de los tesoros culturales del pasado, el chantre de los mitos mediterráneos, de la antigüedad todavía omnipresente en nuestro subconsciente, un maestro incomparable de la parábola historiosófica, tanto como de la reflexión poética sobre un tema de

moral, pero también de estética. Una reflexión escéptica sobre la civilización moderna subtiende igualmente, haciéndola oscilar entre el lirismo y el sarcasmo, entre el humor y lo patético, la poesía de Artur Międzyrzecki (1922), traductor de Apollinaire, entre otros poetas franceses, españoles, italianos e ingleses. Otras fascinaciones alimentan la poesía de Jerzy Ficowski (1924), conocedor del folklore de los gitanos polacos, amante de la prosa de Bruno Schulz y autor de un libro sobre él titulado de modo característico *Las regiones de la gran herejía*. El folklore y la magia, las visiones a lo Chagall y el rigor de Przybos, se mezclan en el crisol poético de Ficowski para dar una aleación en la que el afán por defender los valores morales nunca es relegado. Un sólido compromiso con los valores morales de siempre, cruzado con un punto de didactismo de la mejor ley, caracteriza la poesía de Anna Kamienska (1920), mientras que Mieczyslawa Buczkówna (1924) y Anna Pogonowska (1922) rivalizan en sutilidad en la traducción de las más íntimas pulsaciones de un alma femenina. Pero si alguna puede pretender entre ellas un primer puesto, es sin ninguna duda, Wislawa Szymboska, autora de poemas admirables, en los que la finura intelectual se alía con un exquisito lirismo y un humor permanente. No se sabe realmente qué admirar en primer lugar: la inteligencia, el ingenio, la invención, la profundidad de pensamiento, la intuición psicológica o el virtuosismo formal. Mientras que Rózewicz es en esta generación el más resueltamente «anticlásico», Szymborska es —junto con Herbert— la más clásica, la que siempre exige una armonía elegante, incluso cuando expresa la dificultad de ser y lo trágico de la existencia sentidas con una agudeza completamente moderna.

De esta generación conviene citar a Wiktor Woroszylski (1927), poeta de pasiones políticas, antaño vehementes e impetuosas, hoy mitigadas por la distancia de una reflexión irónica, y Witold Wirpsza (1918), cuya musa es amarga y cáustica, siempre dispuesta a convertirlo todo en burla. Wirpsza considera su poesía como una especie de «juego intelectual de significados», no pretende emocionar, sino interesar y provocar al lector, lo que a veces hace a esta poesía singularmente hermética. Tadeusz Kubiak (1924) es el más cercano al *bel canto* lírico tradicional, por lo que sus numerosas obras gozan de una gran popularidad entre el público.

Esta generación de la inmediata posguerra nos proporcionó también varios poetas cuyos principios estuvieron diferidos durante una buena decena de años, ya que el clima de los primeros años de posguerra no era demasiado propicio a su musa. Entre ellos hay que contar a Zbigniew Herbert, del que ya hemos hablado, y también a los jefes de fila de un movimiento que no tuvo apenas posibilidades de

desarrollo en los años 1945-55, es decir, el que continuaba las investigaciones formales de las vanguardias más extremas del período de entreguerras. Para esta corriente se trataba de manejar, más o menos caballerosamente, los cánones del lenguaje poético, de experimentar libremente en el dominio semántico y sintáctico, a imitación de Khlebnikov y de los futuristas. Miron Bialoszewski (1922) había deslumbrado a la crítica hace una quincena de años con unos poemas salidos precisamente de esta trayectoria. Pronto se descubre que en este poeta dormitaban demonios de una imaginación contestataria sin límites. La atomización de las palabras en moléculas de sílabas y fonemas, el galimatías aparentemente torpe de un poeta que parecería tartamudo, todo ello junto llevaba de hecho a un modo de «expresar lo inexpresable» bastante alejado, al parecer, de lo que podía concebir el autor de esta fórmula en la época del simbolismo. Pero Bialoszewski ha demostrado que tal destrucción podía también tener un fin constructivo: sus fascinantes *Recuerdos de la insurrección de Varsovia* deben en gran parte su poder mágico a ese lenguaje tartamudeante, compuesto de retazos de frases y de palabras semidemolidas.

Un punto de partida semejante fue el de Stanislaw Swen-Czachorowski (1920), poeta de asociaciones un poco irracionales, pero muy plásticas y sugestivas, chantre del folklore del suburbio y de los pequeños caseríos de los alrededores de Varsovia. Finalmente, es Tymoteusz Karpowicz (1921) quien se dedica a rastrear más consecuentemente todas las sorpresas que podía ocultar el lenguaje poético y a desencadenar con un evidente placer pequeñas explosiones en su poesía lingüística, en la cual se interesan cada vez más los poetas-lingüistas de la nueva generación.

Esta nueva generación, compuesta de poetas nacidos en los años treinta, ha tomado la salida en masa hacia el fin de los años cincuenta. Los años 1955-56, sobre todo, haciendo saltar la tuerca de un dogmatismo estético de rigor en las editoriales, liberaron una oleada de principiantes llenos de promesas, entre los cuales —junto a aquellos comienzos diferidos de que ya se ha hablado— aparecieron igualmente varias individualidades poderosas entre los más jóvenes. De entre éstos, Jerzy Harasymowicz (1933) y Stanislaw Grochowiak (1934) retienen particularmente la atención. El primero hizo su entrada en las letras como chantre de la vuelta a la naturaleza y del mito de la Arcadia, situada un poco puerilmente en los Beskidas Orientales, país de viejas iglesias, de santones y de ingenuos escultores en madera.

La interpretación un poco retorcida del mito arcadio consistía en lo que este bucolismo del poeta tenía de doble juego: por un lado, el plebeyo sarcasmo de un granuja de los arrabales de Cracovia, y

por otro, un artista bohemio que tan bien sabía utilizar el catálogo de las visiones surrealistas como llamar en su ayuda a los recuerdos, vivos todavía en Cracovia, del *modern'style*.

Stanislaw Grochowiak fue, seguramente, la individualidad más señalada de su generación, que como poeta usó los medios de expresión más originales, comprometiéndose a través de una toma de partido antiesteticista muy virulenta y concertando de un modo algo maniqueo la problemática del bien y el mal, del amor y de la muerte, de lo hermoso y de lo feo. Con el tiempo el poeta se alejó de su antiesteticismo primitivo y enarboló más a gusto un aire clásico. Sus últimos libros —*Los groselleros, El cañón, No hubo verano*— son otras tantas pruebas de la extendida escala de sus posibilidades, de la facilidad que tiene para manejar un lenguaje maleable y sugestivo, de su capacidad también para utilizar todos los recursos de los estilos tradicionales, desde el barroco hasta el expresionismo.

Los mitos de la antigua cultura campesina en decadencia han alimentado la fuente poética de donde brota la obra de Tadeusz Novak (1930), cuya imaginación creadora debe tanto a la Biblia y a los usos y costumbres sacramentales de la campiña polaca. Durante el curso del último decenio, este excelente poeta se ha revelado también como un brillante novelista.

Las tradiciones de la poesía elegíaco-didáctica, meditando sobre la suerte de la nación y sin ahorrar sus sarcasmos a los contemporáneos, son cultivadas en la joven generación por Bohdan Drozdowski (1930), y, sobre todo, por Ernest Bryll (1935), hábil estilista que sabe encontrar un tono familiar al oído polaco, enlazado con los grandes poetas del romanticismo y del simbolismo polaco y entablando con ellos grandes polémicas sobre problemas de política y moral. Estilizaciones de otro tipo y de una erudición más segura se encuentran en Jaroslaw Marek Rymkiewicz (1935), poeta que desempeñó al principio de los años sesenta el papel de teórico y de líder de una corriente poética bien definida, la de la vuelta al clasicismo. Se trata de un fenómeno bastante característico de la joven poesía polaca, que debe ser interpretado, sin duda, como una reacción contra el culto de toda novedad predicada por los vanguardistas. Ese culto, que dominó entre los jóvenes desde la I Guerra Mundial, viene verosímilmente del hecho de que se ha considerado como natural y normal, y como modelo de toda evolución en poesía, aquella de la que la poesía francesa ha proporcionado un modelo, desde Rimbaud y Apollinaire, hasta los surrealistas. Tras la II Guerra Mundial, la influencia francesa se ha debilitado entre los jóvenes en provecho de la inglesa, sobre la cual T. S. Eliot ha gravitado pesadamente con sus teorías acerca de la continuidad

de la cultura y la necesidad de enlazar con los ejemplos del pasado. La poesía polaca ha tenido en cada una de sus épocas sus «clasicistas». Pero solamente la ola de neoclasicismo de los más jóvenes, en los años sesenta, fue la que hizo surgir, junto a la práctica poética, una necesidad de fundirla en teoría. Jaroslaw Marek Rymkiewicz se erigió precisamente en heraldo del neoclasicismo polaco al publicar un importante volumen de ensayos *¿Dónde está el clasicismo?* y varios conjuntos de poemas llenos de sabiduría y erudición, inspirados en antiguos sistemas de convenciones y estilos acabados, sobre todo del barroco. Muchos jóvenes poetas se sacrificaron así en los años sesenta a la moda del clasicismo. Pueden citarse entre ellos a Jerzy S. Sito, Michal Sprusinski, Zbigniew Jerzyna, Marek Wawrzkiewicz, Bohdan Zadura y Witold Maj. Pero la reacción no se hizo esperar mucho tiempo. Puede decirse que los principales antagonistas en los grandes debates poéticos de la juventud durante estos últimos años fueron, por una parte, los herederos de la vanguardia, experimentadores del lenguaje, y por otra, los defensores de la continuidad cultural agrupados bajo el estandarte del neoclasicismo. La escuela de los poetas-lingüistas, que se dice de Bialoszewski y de Karpowicz, se halla representada entre los jóvenes por Edward Balcerzan (1938) y en cierta medida por Stanislaw Baranczak (1946), entre otros. Marian Grzesczak (1934) se considera más cercana a las tradiciones de la vanguardia del período de entreguerras.

Sin duda sería preciso hacer en seguida la salvedad de que no son los programas teóricos ni las «escuelas» poéticas los que enriquecen realmente la poesía, sino las poderosas individualidades, gracias a las que tales o cuales tendencias latentes toman los colores de la vida. Y, por ejemplo, resulta muy difícil decir a cuál de esas escuelas o tendencias conviene ligar la excelente poeta que es Urszula Koziol (1931), que une en sus versos una bella sensibilidad hacia las tradiciones de la antigua poesía polaca y una osadía extrema en la renovación de los antiguos modelos, osadía que nos llena de admirables sorpresas imaginativas. También hemos podido leer las promesas, desgraciadamente incumplidas, de poderosas individualidades poéticas en las primeras colecciones de dos poetas prematuramente desaparecidos: Halina Poswiatowska (1935-1967), rebelada contra la muerte que sabía cercana y vorazmente ávida de vida, y Rafal Wojaczek (1945-1971), autor de dos colecciones de versos peligrosa e imperiosamente obsesivos.

En general, por lo que respecta a los más jóvenes, es bastante difícil distinguir las individualidades relevantes de entre la masa de «versificadores». Entre los jóvenes poetas de Varsovia, que comenza-

ron en los años sesenta, junto al «neoclasicista» ya nombrado, Zbigniew Jerzyna (1938), convendría citar a Krzysztof Gasiorowski (1935), Maciej Zenon Bordowicz (1941) y Edward Stachura (1937), en cuyo proceso y poemas alborea un nuevo romanticismo del joven vagabundo. Entre los recién llegados hay que distinguir a Ewa Lipska (1946), que une su conceptualismo y su tendencia hacia la paradoja poética, bastante cercana al gusto de Szymborska, con una nota personal de angustia existencial y sus propias escapadas hacia lo irracional. Ya hice mención de Stanislaw Baranczak, joven poeta y ensayista de Poznan, que, partiendo de los principios de la poesía lingüística parece, sin embargo, deseoso de sobrepasar el círculo de experimentos puramente léxicos y se quiere poeta militante, no dudando en entregar en sus poemas acentos sociales muy marcados. Estas ambiciones no se encuentran aisladas entre los jóvenes poetas. Las actitudes estetizantes, ampliamente extendidas durante los últimos quince años, parecen, desde hace algún tiempo, despertar una creciente resistencia. La consigna de «desconfianza hacia las palabras» no quiere expresar solamente la tendencia a transformar libremente la materia del lenguaje poético, sino —según las palabras del joven poeta— también una actitud de repulsa hacia «las consignas demasiado generales, los mitos demasiado vastos y demasiado confusos, las descripciones del mundo que evitan demasiado las dificultades y borran demasiado los conflictos». Expresa también un deseo de lucha por un pensamiento autónomo, desconfiado y crítico «hacia las creencias, los sentimientos y las histerias comunes» (S. Baranczak).

Naturalmente, repitámoslo todavía una vez, la poesía no se hace a golpe de declaraciones o de manifiestos. Sin embargo, las intenciones de un enunciado como éste son bastante características y permiten esperar que entre los muy jóvenes también hay poetas que pretenden pensar por sí mismos y son conscientes de su responsabilidad hacia la palabra poética.—*RISZARD MATUSZEWSKI. (Traducción del francés: FRANCISCA AGUIRRE.)*

HOMENAJES

Con todo lo que tiene de violenta, de banal, de señora Radcliffe pasada por agua, la palabreja «horror» es una de las que mejor se adaptan para definir lo que siento cada vez que me pongo a pensar en la voluntariosa, voluminosa crítica literaria que produce Hispanoamérica. El mío es un horror puramente cuantitativo, provocado por

esa múltiple, tenaz, irrestañable proliferación de libros, de apuntes, de artículos, de opúsculos. Sobre todo, los libros. ¿Para qué escribir, y publicar, y vender, y comprar, y leer tantos libros referidos a libros que han escrito otros? No sé para qué. Lo que sí sé —lo que sí temo— es que los buenos trabajos críticos (que los hay, y abundantes, y esporádicamente admirables: Octavio Paz, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Fernández Retamar se cuentan entre los críticos más lúcidos que he leído y el hecho de que a la vez sean grandes poetas, grandes narradores no debería tenerse en cuenta para el caso que me ocupa, etcétera) corren el grave peligro de morir asfixiados bajo la avalancha de tanta otra inútil letra impresa. Cuando llegue el momento de la saturación, tal vez el público, el sufrido lector, no se atreverá a elegir entre lo malo y lo bueno, o ya no tendrá ganas: tal vez lo echará todo junto a una ávida hoguera purificadora.

Comprendo lo agotador que debe ser el trabajo de tamizar, de seleccionar, de clasificar lo poco de utilidad que se esconde en esa caudalosa flora hispanoamericana: téngase en cuenta que sólo entre España, México, Colombia y Argentina producen al mes varios centenares de libros de ensayos críticos referidos a la actual narrativa del continente: una literatura que ha nacido, para el público, recién en la década del sesenta. Según cálculos de mi compatriota Juan Carlos Onetti, ya se ha escrito tanto sobre Vargas Llosa como sobre el *Martín Fierro,* por ejemplo. Y la primera novela de Vargas Llosa apenas tiene diez años de vida. El hecho de criticar, de analizar, de comparar, de comentar parece que se ha tornado, en estos últimos tiempos, en una necesidad biológica. Y no se puede hacer nada para corregir esta situación: sería lo mismo que pararse frente al Mississippi desbordado con los brazos bien abiertos. Yo también contribuyo, yo también escribo: los poetas, los novelistas, los críticos también somos seres humanos: le apuntamos a la eternidad y casi siempre hacemos un blanco perfecto en el más profundo olvido. Que tal vez es lo mismo.

Ahora, en lo que tiene que ver con la crítica, ha aparecido un guerrillero camuflado, un francotirador. Se llama Helmy F. Giacoman; me han dicho que, a pesar de sus sospechosísimos nombre y apellido, es argentino, profesor en varias universidades yanquis, un hombre lúcido y sensible que ha acometido la loable empresa de rescatar, de salvaguardar la buena crítica referida a los mejores escritores hispanoamericanos actuales. Hasta el momento, la colección dirigida por Giacoman ha publicado diez monografías tituladas (un poco pomposamente) *Homenajes* y dedicadas a Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Fernando Alegría, Mi-

guel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos y Agustín Yáñez. Hay otras tres anunciadas como de inminente aparición y los homenajeados serán: Arguedas, Onetti y Rulfo.

Para que no queden dudas al respecto, voy a informar desde ya que los homenajes son trabajos rigurosos, que tal vez se trata de material de veras imprescindible. Las más importantes firmas críticas figuran en ellos y la selección de textos es, por lo general y a la vez, coherente y variada.

Un viejo, tal vez absurdo espanto por las enumeraciones, las listas de datos, las clasificaciones (todo tan parecido a las dudosas estadísticas, a ese aborrecible invento de la tecnocracia que se denomina estudio de mercado) me impide abordar con la conciencia tranquila (y, por tanto, con el mínimo rigor) a cada uno de los diez volúmenes que integran, hasta el momento, la colección. Por lo mismo que esta colección me ha parecido el trabajo más minucioso, más sobrio que se ha hecho en su ramo entre nosotros, es por lo que prefiero escribir un poco a la deriva, aunque sin apartarme del verdadero motivo —la excusa, el pretexto, el arbitrio— de estas páginas.

Rayuela, ese magnífico acto de sabotaje, esa larga carcajada dolorosa, hace apenas una década que está entre nosotros. Rara trayectoria la de esta novela, pues a pesar de su carácter revulsivo, de su intencionado terrorismo verbal, de su revoltosa pedantería, ya va en camino de convertirse en un clásico, un seudoclásico, un clásico al uso nostro. Hispanoamérica, que no ha tenido Edad Media, que no tuvo ni a Dante ni a Omar Kháyyám ni a Veda el Venerable, necesita inventarse unos clásicos de urgencia. *Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Tabaré* son nuestros clásicos, los hemos obligado a adquirir esa condición, los hemos falseado. Los hemos matado. En la misma coyuntura se encuentra *Rayuela* a pesar de que es, sin duda, el libro más peligroso (entiéndase bien este adjetivo, por favor) que se ha escrito en el continente.

Todo gran libro merece la condición de clásico (el *Ubu roi* ya es un clásico, oh), pero también merece que, en su tiempo, se le tenga en cuenta como lo que es. Y todo clásico, desde la *Divina Comedia* hasta el *Ulysses* ha sido un oscuro salto al vacío. *Madame Bovary* sería otra cosa, hoy, si no hubiera existido un proceso judicial contra su autor. El *Ulysses* no sería lo que es si no lo hubieran prohibido tanto tiempo, en tantos países. Hay que hacer que *Rayuela* también sufra —y goce— el destino que ha elegido. Hay que decir que es un ataque frontal al hombre nuestro, que uno no puede leer ese libro sin sentirse por lo menos un poco más sucio y un poco más pequeño, sin que el amor de uno por uno mismo se resquebraje sensiblemente

y tal vez sin remedio. Lo clásico necesita un tiempo de sedimentación, igual que los buenos licores. Necesita elegir su propia posteridad. Cortázar ha escrito una frase exactísima respecto al genio que creo que también puede funcionar de ejemplo en este caso: «El genio es elegirse genial y *acertar.*» *Rayuela,* cap. 84, p. 463.

Es recién después de haber superado a su propia época (que puede medirse en años, en décadas, en siglos) cuando un libro adquiere esa precariedad profunda, tal vez molecular, esa capacidad perecedera de todo lo que llamamos eterno. Tal vez llegue la hora en que *Rayuela* merecerá el calificativo de clásico; por ahora ni a Cortázar ni a nosotros nos interesa saberlo.

El libro que Giacoman dedica a Cortázar contiene un trabajo memorable, firmado por Lezama Lima: «Cortázar y el comienzo de la otra novela.» Lo demás quizá carece del necesario nivel lúdico con que debe tratarse al autor de *Rayuela,* ese gran saboteador. Sin embargo hay otros dos trabajos realmente estupendos: «Rayuela o el orden del caos», de Fernando Alegría, y «Todos los juegos el juego», de Wolfgang Luchting. Lástima que no se haya incluido ningún buen reportaje a Cortázar (anoto la misma carencia para los libros dedicados a García Márquez y a Vargas Llosa), ya que siempre es interesante y necesario conocer opiniones directas de estos grandes escritores.

Tal vez ha sido Mario Vargas Llosa, con su primera novela, *La ciudad y los perros,* el verdadero detonante del *boom.* Es innegable que el premio que le fue concedido por la Editorial Seix Barral ayudó mucho para que los ojos de Europa se volvieran a la hasta entonces relegada narrativa hispanoamericana. La calidad de esa novela fue suficiente como para provocar un masivo interés hacia la novelística que le había generado. Pero aparte de este hecho discutible (el propio *boom* es y ha sido discutible también) y de la dudosa trascendencia del mismo, lo importante en Vargas Llosa es su condición, casi de paradigma, de lo que el nuevo escritor hispanoamericano cree y siente que debe ser. La famosa búsqueda de la novela total que preconiza Vargas Llosa, la importancia que él otorga al irracionalismo, su propio, rigurosísimo método de trabajo son, en sus estratos más profundos, una búsqueda de la identidad esencial del escritor; en suma, un sacrificio. Vargas Llosa es importante no sólo por su obra sino también por sus opiniones, por la forma en que ha decidido encarar a la literatura, esa entrega total que es, para él, la única forma viable y válida de crear. Siempre se ha jugado a todo o nada, incluso en aquellos problemas donde la literatura termina ocupando un papel tangencial o secundario; estemos o no de acuerdo con sus opiniones,

lo que no podemos negar es la valiente postura que adoptó Vargas Llosa en relación al confuso caso de Heberto Padilla.

Por su misma condición de creador irreductible, de minucioso maniático de la tarea de escribir, Vargas Llosa es, de los escritores hispanoamericanos, el que más interés ha despertado en la crítica. Giacoman (con la colaboración, en este volumen, de José Miguel Oviedo, tal vez el hombre que mejor conoce la obras de Vargas Llosa) ha seleccionado un nutrido grupo de trabajos. Y lo ha hecho particularmente bien. No me duele decir que el «homenaje» a Vargas Llosa es el más completo de los que han aparecido hasta hoy. Cito al pasar los nombres de los autores de algunos de los mejores trabajos: Emir Rodríguez Monegal (en cuyo artículo se incluye un breve pero valioso reportaje a Vargas Llosa), Jorge Lafforgue, Ariel Dorfman, Carlos Fuentes, Wolfgang Luchting, Julio Ortega, Mario Benedetti, Jorge Edwards, Carlos Martínez Moreno. También se incluye, abriendo el volumen, la ya célebre disertación del narrador peruano después que le fue concedido el premio Rómulo Gallegos: «La literatura es fuego».

Alejo Carpentier, el viejo maestro, teorizador de «lo real maravilloso», novelista telúrico, continuador y superador de Azuela y de Icaza, antecedente obligatorio de Juan Rulfo, de García Márquez, del Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz,* quizá del propio Arguedas, aunque sean tan diversos. Poeta de la tierra, su literatura, a veces, es tan recargada como la selva de *Los pasos perdidos;* su lenguaje se excede muchas veces en los vericuetos del barroquismo; cierta falta de agilidad narrativa lo ha hecho caer de vez en cuando (salvo en ese librito impecable que es *El reino de este mundo)* en lo solemne e, incluso, en lo plomizo. Alejo Carpentier es un escritor para escritores, desgraciadamente. Tengo la sospecha de que sus libros se venden mucho más de lo que se leen. Es un escritor difícil, moroso, abusivo, lo que decía al principio: un maestro. Pero tempestuoso.

Helmy F. Giacoman lo eligió a él para iniciar esta colección de *Homenajes.* Creo que fue una elección acertada. Todos los trabajos incluidos se destacan por la sobriedad, por el profundo conocimiento de las materias tratadas y también, desafortunadamente, por un respeto que en muchos casos es tanto como sumisión. De todo el libro me quedo con los dos trabajos de Edmundo Desnoes y con las «Confesiones sencillas de un escritor barroco», especie de reportaje llevado a cabo por César Leante. Allí, Carpentier habla de su vida, de la cárcel, de París y los surrealistas, de su desinterés por la novela de amor, de Neruda, de su extraño encuentro con Luckács en el Madrid bombardeado de la guerra civil. Termina el reportaje con una opinión que, arbitriamente, voy a transcribir, porque me gusta: «En general

(y esto me ocurre desde la adolescencia) me interesa, en literatura, toda obra lograda y que responda a sus propósitos. Naturalmente que hay niveles distintos. Hay el nivel Joyce y el nivel Conan Doyle. Pero, en ambos niveles, son dos escritores que lograron magníficamente lo que quisieron hacer. Si admiro enormemente a Joyce, esto no me impide divertirme enormemente con Conan Doyle.»

Políglota, viajero incansable, polemista feroz, director de cine, guerrillero de saco y corbata, marxista quizá, organizador de *happenings* furibundos, impugnador profesional, y seguramente bebedor, neurótico, fanático de la Monroe y del Bogart, consumidor voraz de letra impresa. Todo eso reunido en una sola persona, el múltiple Carlos Fuentes. Que, además, es el mejor novelista que ha dado México después del inalcanzable Rulfo. Un hombre múltiple este Fuentes, repito, un individuo disperso e inaprehensible, autor de una de las más estremecedoras novelas que he leído, *La muerte de Artemio Cruz,* y también de una de las más banales, *Las buenas conciencias.* Parece imposible que la misma persona que escribió *Aura,* esa obra maestra del terror (el verdadero, el valedero: esa sensación solapada y subliminal que siempre está a punto de ser un grito), digna sucesora, en clima, de la vuelta de tuerca jamesiana, haya escrito también una novela como *Cambio de piel,* ese monstruo diverso y caótico, esa hidra de mil cabezas que devora todo lo que encuentra a su paso, aunque casi nunca alcanza a digerirlo. Parece imposible pero no lo es, porque Fuentes no es un hombre sino muchos. Yo diría, sin ser original, que nadie es uno solo, sino dos o diez o cien: lo que pasa es que Fuentes hace todo lo posible para demostrar esa multiplicidad suya, nuestra. Ahí tenemos, si no, sus libros, sus opiniones, sus desplantes a lo largo de todos estos años. Ahí tenemos el reportaje de Emir Rodríguez Monegal, publicado por Giacoman en su *Homenaje.* Lo que más me interesa del volumen es ese largo, disperso reportaje. Ahí lo tenemos al Carlos Fuentes de cuerpo entero, zumbón y solemne, materialista y metafísico, exquisito y grosero, banal y profundo, todo a la vez. «La historia es ficción, la realidad es apócrifa, el Nuevo Testamento fue escrito por Julio Verne», dice Fuentes.

También vale la pena leer el trabajito de Mario Benedetti y el sesudo ensayo de Julio Ortega sobre *Cambio de piel.*

García Márquez es uno de esos raros narradores natos, un impecable contador de historias, con una portentosa imaginación y un pulso narrativo de veras admirable. Con Rulfo, Onetti, Borges, tal vez con algún otro que ahora se me escapa, integra el reducidísimo grupo de grandes estilistas que ha dado Hispanoamérica. Pero García Márquez es, por sobre todas las cosas, el autor de *Cien años de soledad,* la

más vendida, la más leída, la más comentada, la más traducida de las novelas del continente. A mí, hoy por hoy, me interesa más que nada su silencio. No me atrevo a decir que me preocupa. Después del espléndido trabajo de Vargas Llosa («Historia de un deicidio») sobre la totalidad de la obra del narrador colombiano, alguien tendría que escribir un trabajo, un memorial sobre su actual silencio. No hay que olvidar que los silencios, las cosas no dichas, las medias tintas siempre han sido muy importantes en la obra de García Márquez: esos cabos sueltos que quedan en todas sus novelas, esas apariciones fantasmales como el duque de Marlborough, esos pequeños y grandes misterios nunca resueltos. Porque el silencio de García Márquez se está prolongando ya demasiado. Yo no puedo considerar a su reciente libro de cuentos como una ruptura de ese silencio; a lo más sería una hábil estratagema, una maniobra de distracción. Habrá que esperar la aparición del ya célebre otoño del patriarca para respirar aliviados; y mientras tanto, seguir confiando en que el largo silencio de estos años sea nada más que un dispositivo técnico, un pase de magia, algún habilidoso artilugio necesario para provocar el misterio.

El *Homenaje* que Giacoman le dedica a García Márquez, es de los más flojos. A pesar de la abundancia crítica en torno a su obra, todavía escasean los trabajos verdaderamente importantes respecto a Gabriel García Márquez. A los libros anteriores a *Cien años de soledad* se les considera libros menores, meros escarceos, tanteos en busca de la gran novela. Es que siempre se tiene como referencia a esa obra última, al deslumbramiento que ese libro ha provocado. En cuanto a *Cien años...*, las críticas, por lo general, no se apean de un tono uniforme de alabanza sin fisuras, un ciego acatamiento, una fidelidad sin límites, es decir: pecan de grandilocuencia, de solemnidad.

Elijo los trabajos de Angel Rama, de Ariel Dorfman, de Julio Ortega, las dos notas de Ernesto Volkening. También hay un buen artículo del infaltable Rodríguez Monegal. Y lamento dos ausencias: la de un hombre clave como Alvaro Cepeda Samudio, que debe ser quien mejor conoce no sólo la obra de García Márquez, sino al propio autor; la de un espléndido reportaje publicado hace varios años en la revista española *Triunfo* y en el semanario uruguayo *Marcha*, realizado por Ernesto González Bermejo.

He elegido cinco entre los diez narradores ya incluidos en la colección de *Homenajes*. El motivo de esta elección es muy sencillo: son los que prefiero. Creo que así es mejor. Los restantes volúmenes también cumplen su cometido, en cada caso el material publicado es de lo mejor que se ha escrito sobre el homenajeado, en cada caso el trabajo es concienzudo. Sólo respecto a Asturias yo no me atrevo

a opinar. Nunca en la vida he podido llegar a la última página de un libro del Premio Nobel guatemalteco; por tanto, habría sido absurdo que me pusiera a leer el grueso volumen (trescientas treinta y cuatro páginas, señores) dedicado a homenajearlo. No lo he leído, pero supongo, confiado en el tino de Giacoman, que el libro también debe ser útil.—*ALVARO CASTILLO (Roque Graseras, 737. MONTEVIDEO).*

BOLIVAR, OLMEDO Y EL «CANTO DE JUNIN»

Claro que no ha sido Bolívar el único ensayista en forma epistolar (1), pero sus cartas a Olmedo (2) son un buen ejemplo americano de esa forma de escribir ensayos. Representan, de cierta manera, una manifestación de este género literario durante el período neoclásico en Hispanoamérica. Tales cartas tienen extraordinaria importancia porque a través de ellas podemos seguirle los pasos al poema desde su génesis y explicarnos los cambios que van apareciendo en las distintas ediciones. Envuelven, además, desde el punto de vista literario, una crítica que, para algunos, es la mejor o una de las mejores que se le han hecho al *Canto a Bolívar.*

Las cartas y el poema corresponden al período neoclásico (casi lindando ya con el romanticismo) de las luchas por la emancipación de las colonias americanas. Dos son los géneros preferidos: lírica y costumbrismo. De los dos, es la lírica la que se mantiene más fiel en lo formal «a los módulos clasicistas, con una sumisión casi ciega a cuanto se legisla desde España en materia poética por boca de Luzán, de Lista o de Martínez de la Rosa... Apenas cabe señalar diferencias apreciables entre un poema de Cienfuegos o de Quintana y otro de Heredia o de Olmedo (3). Voz, tono, compás y hasta métrica son gemelos. En America, el primer tercio del XIX cultiva fundamentalmente, en cuanto a la lírica cuatro temas (elogio de la tierra americana—flora, fauna, etc.—; sentimientos que anticipan el roman-

---

(1) Recuérdese a Montesquieu, Addison, Steele, Cadalso, Valera, Sor Juana y Martí, por no citar otros.

(2) Aparecen recogidas, junto con las de Olmedo al Libertador y el poema que comentamos en Olmedo, *Poesías* (Garnier y Hnos., Libreros-editores, París, 1896). El libro contiene los interesantes comentarios de Clemente Ballén, albacea testamentario del poeta. Todas las referencias lo son a esta edición de Ballén que, según él, viene a ser la cuarta de la obra de Olmedo, puesto que la primera, «empedrada de errores», es de 1848, la segunda (1853) se perdió en un naufragio y la tercera es la de Corpancho, de 1863.

(3) Díez-Echarri, Roca Franqueza: *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (Aguilar, Madrid, 1968), 2.ª reimpresión de la 2.ª edición de 1966, p. 732.

ticismo; sátira y humorismo; exaltación de las victorias nacionales y luchas por la independencia). El último del paréntesis da lugar a un verdadero bosque de poemas heroicos de calidad poética dudosa, la mayor parte de los cuales, pasados los entusiasmos patrióticos del momento, reposan hoy en un lecho de hielo. Sólo unos pocos han escapado del frío total del olvido. Uno de ellos es el de Olmedo, cuyo poema, comentado por Bolívar en sus cartas, es, junto con *Al general Flores, vencedor de Miñarica* (1835), excepción en su exigua producción poética.

El *Canto de Junín,* nombre que frecuentemente se le da, es una composición que participa de características de la poesía lírica (exaltación de los triunfos logrados por las victorias de Junín y Ayacucho) y de la épica (descripciones y relatos, con algo de «máquina» en la aparición del Inca).

Formado su gusto literario a la vera de un maestro como Andrés Bello, y en un momento en que lo neoclásico impera sobre los primeros vagidos del romanticismo, no es de extrañar que sea Bolívar el primer crítico que Olmedo tuviera de su *Canto.* Aunque (como veremos después, pese a su preocupación por la veracidad histórica, peca por omisión en hacer justicia, al no señalar puntos de total ajuste a esa veracidad) pone el dedo en la llaga y se muestra en sus cartas (a las que se nos ocurre llamar ensayos epistolares crítico-literarios, con perdón de cualquier otro bautista que haya podido llamarlas así con anterioridad) a notable altura en otros aspectos.

Menéndez Pelayo (4) habla peyorativamente (otros críticos también lo hacen) de la introducción de Huayna-Capac. Antes que él, lo había advertido errado Bolívar. Le preocupa no sólo el hecho de que el indio (como se dice hoy bárbaramente en jerga de televisión y cine) «robara cámara» o «se robara el *show»* (5), sino que afirma:

> Este genio inca, que debía ser más leve que el éter, pues que viene del cielo, se muestra un poco hablador y embrollón...

Es que su formación neoclásica no tolera el uso indebido de este *deus ex machina.* Los clásicos lo usaron (Sófocles, Esquilo, Eurípides, Aristófanes, etc.); se usó en algunos misterios de la Virgen María en el medievo; y en el *Tartufo* y otras obras más cercanas a nosotros se usó también. Pero recuérdese que Aristóteles lo condenaba, o sea, condenaba el uso de este recurso, alegando que

---

(4) Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispano-americana* (Madrid-Santander, 1947), «Olmedo», II, pp. 30-35.

(5) «El inca Huayna-Capac parece que es el asunto del poema: él es el genio, la sabiduría, él es el héroe en fin.»

el desenredo de la trama debía partir de la trama por sí misma sin la existencia de nada que fuera irracional. De modo que lo que Bolívar está criticando ya lo había criticado Aristóteles (6).

Esclavo de la forma, rechaza versos que no se ajustan al ideal formal del neoclasicismo:

«Usted debió haber borrado muchos versos que yo encuentro prosaicos y vulgares», dice; y cita a Racine como modelo de calma, de acabado retoque; como si a Olmedo no le hubiera costado Dios y ayuda componer sus 800 versos más o menos de la primera edición, que fueron 909 en la segunda y 906 en la definitiva; todo lo cual le tomó, entre gestación y composición, cerca de medio año, ya que, según costumbre de la época, un bosquejo en prosa precedió a la escritura en verso. Parece difícil el arrebato lírico con tal procedimiento; pero no se olvide que Quintana, Schiller y hasta Goethe lograron así muy buenos poemas. Lo que ocurre es que Bolívar no podía apartar de su mente el axioma que regía en su escuela: «concebir en caliente y elaborar en frío». Sin embargo, no se le escapa al Libertador uno de los más alabados méritos del poema, o sea el hecho de que la inspiración apenas decae un momento a lo largo de sus versos (7):

> Todos los colores de la zona tórrida, todos los fuegos de Junín y Ayacucho, todos los rayos del padre de Manco Capac no han producido jamás una inflamación más intensa en la mente de un mortal.

Con el señalamiento de tan indiscutible mérito, tan caro al neoclasicismo, atenúa el de un atentado contra la verosimilitud:

> Usted dispara... donde no se ha disparado un tiro: usted abrasa la tierra con las ruedas de un carro de Aquiles que no rodó jamás en Junín.

Después apela a Marte, Agamenón, Patroclo, Ulises, etc., tan del gusto neoclásico para definir lo que Olmedo ha hecho de él y de sus generales «a su modo poético y fantástico», para insinuar la posibilidad de una «parodia» de la *Ilíada* que convierte los hechos en una «farsa» hecha a base de él y los demás héroes.

Históricamente acierta Bolívar con este comentario, pues en la descripción de la batalla que hace el General Canterao en un parte

---

(6) Cf. *Dictionary of World Literature* (Littlefield, Adams and Co., Paterson, N. J., 1964), pp. 95-96.

(7) Recuérdense los 909 versos y el hecho de que odas similares de Quintana y de Gallego no pasan de unos 200 versos.

que se le interceptó (8) no se habla de disparos en ningún momento, y Larrazábal dice en su libro:

> En la brillante acción de Junín no se oyó un tiro. Se peleó al arma blanca... Una hora mortal duró aquella lucha terrible en la cual se peleaba de hombre a hombre, pecho contra pecho, lanza contra lanza (9).

Aparentemente ha olvidado Bolívar, por su neoclásico apego a la «verosimilitud» que el énfasis, el retoricismo y el abuso de la hipérbole (defectos que otros muchos críticos señalan en el poema de Olmedo) son característicos de este género de poesía. Si se prescinde de tales desbordamientos que la acercan por una parte a la epopeya y por la otra a la oratoria, el poeta se ve privado de muy buenos recursos para componerla. Sin embargo, le dice Bolívar al poeta:

> Usted sabe muy bien que un poeta mide la verdad de un modo diferente de nosotros los hombres de prosa.

E inmediatamente se ciñe a su escuela, al decir que seguirá a sus maestros.

En las cartas que comentamos revela Bolívar su gran cultura neoclásica, y son las más salientes características de esta escuela las que mejor lo impresionan. Así, en otra parte de sus cartas, dice que «aquello es griego, es homérico», y se refiere, en una comparación, al momento en que se acometen «Turno y Eneas». O sea, que Bolívar intuye o percibe lo que la crítica posterior apuntaría: la inspiración clásica del poeta, su familiaridad con Homero, Horacio y Virgilio, hasta el extremo de imitarlos en su afán clasicista, tan cerca de Bolívar. Versos enteros de los clásicos se reflejan en la composición, como ocurre, para citar un solo caso, con el verso primero del poema, en el cual es evidente la presencia del «Caelo tonantem credimus Joven regnare» de la *Oda V* del libro III de Horacio.

Sin embargo, hay algo que no escapa a la fina intuición de Bolívar, aunque, claro, no puede definirlo. Nos referimos al párrafo en que dice, captando sin mencionarlo cierto entusiasmo casi romántico:

> La versificación... me parece sublime: un genio lo arrebató á usted á los cielos. Usted conserva en la mayor parte del canto un calor vivificante y continuo... El rayo que el héroe de usted

---

(8) Cf. Felipe Larrazábal: *La vida de Bolívar* (Nueva York, 1871), II, pp. 252-253.
(9) *Ibíd.*, p. 253.

presta á Sucre es superior a la cesión de las armas que hizo Aquiles a Patroclo... ¿De dónde sacó usted tanto estro para mantener un canto tan bien sostenido desde el principio hasta el fin?

Decíamos en otro lugar que a Bolívar, tan preocupado por la verosimilitud, se le habían escapado méritos que no señaló. Veamos algunos importantes:

1. Olmedo anuncia la posible Confederación Sudamericana (10):

Contra el poder y liga detestable
De todos los tiranos conjurados,
Si en lazo federal de polo a polo
En la guerra y la paz vivís unidos.
Vuestra fuerza es la unión ¡Unión, oh pueblos,
Para ser libres y jamás vencidos!
Esta unión, este lazo poderoso
La gran cadena de los Andes sea,
Que en fortísimo enlace se dilatan
Del uno al otro mar ... (p. 77) (11).

2. Con acierto indiscutible preveía futuras dificultades y trataba de amparar contra ellas al Libertador con atinadas sugestiones puestas en la boca del Inca:

Grande gloria alcanzaste:
Pero mayor te espera, si a mi pueblo
Así cual a la guerra lo conformas
y a conquistar su libertad lo empeñas;
La rara y ardua ciencia
De merecer la paz y vivir libre
Con voz y ejemplo y con poder le enseñas.
Yo con rienda de seda regí al pueblo,
Y cual padre lo amé; mas no quisiera
Que el cetro de los incas renaciera:
Que ya se vio algún inca que teniendo
El terrible poder todo en su mano,
Comenzó padre y acabó tirano.
Yo fui conquistador, y me avergüenzo
Del glorioso y sangriento ministerio:
Pues un conquistador, el más humano,
Formar, mas no regir, debe un imperio.

Por no trillada senda, de la gloria
Al templo vuelas, ínclito Bolívar,
Que ese poder tremendo que te fía
De los padres el íntegro senado,

(10) Tan cara a Bolívar, y que por dos veces se intentó realizar después.

(11) Todas las referencias al poema de Olmedo lo son también a la edición de Ballén. Para facilitar la localización del fragmento, el número de la página va entre paréntesis.

Si otro tiempo perder a Roma pudo,
En tu potente mano
Es a la libertad del pueblo escudo.

Oh Libertad...
No temas, con este Héroe, que algún día
Eclipse el ciego error tus resplandores,
Superstición profane tus altares
Ni que insulte tu ley la tiranía (pp. 74-75).

3. Quizá por modestia no capta Bolívar momentos en que el poema se ajusta a la realidad casi fotográficamente, como en ese momento que precedió al inicio del combate en Junín, en el cual, como hace notar Larrazábal:

> El Libertador recorrió luego las filas entre vivas y aclamaciones de su ejército. De trecho en trecho arengaba a los soldados con aquella elocuencia y aquel ardor que inflamaba el pecho americano... Todos los cuerpos manifestaban vivo entusiasmo a la presencia de su caudillo... Allí (escribía un testigo presencial), allí vimos todos centellear la gloria colombiana; nos pareció ver ya libre el nuevo mundo (12).

A tal respecto dice Olmedo:

¿Quién es aquél que el paso lento mueve
Sobre el collado que a Junín domina?
¿Que el campo desde allí mide, y el sitio
Del combatir y del vencer designa?
¿Que la hueste contraria observa, cuenta,
Y en su mente la rompe y desordena,
Y a los más bravos a morir condena,
Cual águila caudal que se complace
Del alto cielo en divisar su presa
Que entre el rebaño bien segura pace?
¿Quién es el que desciende
Pronto y apercibido a la pelea?

Preñada en tempestades le rodea
Nube tremenda; el brillo de su espada
Es el vivo reflejo de la gloria
... ...
Sonó su voz: «Peruanos,
Mirad allí los duros opresores
De vuestra patria. Bravos colombianos,
Mirad allí los enemigos fieros,
Suya es la fuerza y el valor es vuestro:
Vuestra será la gloria;
Pues lidiar con valor y por la patria
Es el mejor presagio de victoria (pp. 51-52).

(12) *La vida de Bolívar*, II, p. 250.

4. En general, tampoco habla el crítico Bolívar de otros momentos del poema en que Olmedo va sugiriendo historia casi pura, en versos muy acordes con el pensamiento de Gracián cuando se refería a que «lo bueno, si breve, dos veces bueno».

Muy interesante resulta también el seguir la historia del *Canto a Bolívar* a través de la correspondencia cruzada entre el cantado y el cantador. Al cantarlo, Olmedo materializó lo que de Bolívar habría de decir Martí el 28 de octubre de 1893 en un discurso que en su honor pronunció en la Sociedad Literaria Hispanoamericana:

> ¡De Bolívar se puede hablar con una montaña por tribuna o entre relámpagos y truenos, o con un manojo de pueblos libres en el puño y la tiranía descabezada a los pies! (13).

El albacea testamentario de Olmedo nos dice que:

> Hallábase Olmedo en Guayaquil cuando llegó allí la noticia de la victoria de Junín, que tuvo lugar el 6 de agosto de 1824. Propúsose entonces escribir el ... *Canto* que lleva su nombre; pero tan poca tranquilidad logró para entregarse al trabajo, que a fines de enero del siguiente año, apenas había compuesto cincuenta versos. Sorprendido por el espléndido triunfo por Sucre alcanzado en Ayacucho el 9 de diciembre del mismo año, y estimulado por el Libertador, consagróse con más asiduidad a su obra hasta dejarla terminada (14).

En carta de 31 de enero de 1825 le dice Olmedo a Bolívar:

> Siento que usted me recomiende cantar nuestros últimos triunfos. Mucho tiempo ha [obsérvese la enfática reduplicación] mucho tiempo ha que revuelvo en la mente este pensamiento. Vino Junín y empecé mi canto. Digo mal, empecé a formar planes y jardines; pero nada adelanté en un mes... Vino Ayacucho y desperté lanzando un trueno. [Alusión al principio de la oda.] Pero... he avanzado poco... Todo lo que voy produciendo me parece malo y profundísimamente inferior al objeto. He llegado a persuadirme de que no puede mi musa medir sus fuerzas con ese gigante. Esta persuasión me desalienta y resfría. Antes de llegar el caso estaba muy ufano, y creí hacer una composición que me llevase con usted a la inmortalidad; pero venido el tiempo, me confieso no sólo batido, sino abatido... Apenas tengo compuestos 50 versos... Usted dirá que soy sumamente ambicioso de gloria bajo la apariencia de despreciarla... Mi actual desaliento proviene de que... nada vulgar, nada mediano, nada mortal es digno de este triunfo... Usted me prohíbe mentar su nombre en mi poema... Déjeme usted, por Dios, y no venga a ponerme una traba... Si a

(13) Martí, *Obras completas* (Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963), VIII, p. 241.
(14) Ballén, pp. XXXV-XXXVII.

> usted no le gusta que lo alaben, ¿por qué no se ha estado durmiendo como yo cuarenta años?... Si me llega el momento de la inspiración... los dos, hemos de estar juntos en la inmortalidad.

Esta carta nos demuestra muchas cosas, aparte de confirmar el dicho del albacea testamentario de Olmedo:

1. Olmedo ya había pensado en componer el poema mucho antes de que Bolívar se lo pidiera, y sólo con Junín en la mente.
2. Ayacucho le inspira los primeros versos.
3. Había un plan cuidadosamente elaborado y cada verso fue el producto de cuidadosos retoques.
4. El poeta estuvo al borde del desaliento total ante los repetidos (como diría Rodó del niño con la copa de cristal enmudecida por la arena) fracasos de su lira.
5. Olmedo tenía muy clara la noción de que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, y no quería dar tal paso. Eso, pensamos, hace injusto el comentario de Bolívar, cuando en su carta de 27 de junio sugiere entre las líneas de su grandilocuencia que Olmedo lo ha puesto en ridículo junto con sus soldados.
6. Olmedo estaba segurísimo de que de ese poema iba a depender su posible gloria futura. Con vista a eso lo trabajó muy cuidadosamente y sin prisa.
7. Bolívar deseaba que se escribiera el poema, pero sin que se le mencionara a él. Si hubiese deseado que se le mencionara no sería un Bolívar, sino un Tartarín de Tarascón. Sin embargo, en la crítica que ya comentamos en otro sitio, con pretexto literario de algo que afectaba al poema técnicamente, se le trasluce cierto resquemor por lo mucho que brilla el Inca.

En 25 de abril de 1825 hay un párrafo de Olmedo en el que le dice a Bolívar:

> Mi canto se ha prolongado más de lo que pensé. Creí hacer una cosa como de 300 versos, y seguramente pasará de 600. Ya ando en 520; y aunque ya me estoy precipitando al fin, no sé si en el camino ocurra dar un salto, o un vuelo a alguna región desconocida. No era posible, mi querido señor, dejar en silencio tantas cosas memorables, especialmente cuando no han sido cantadas por otra musa.

Como a Cervantes se le fue de las manos su personaje inmortal, así se le está yendo a Olmedo de las manos su batalla de Junín. De los 300 versos originalmente planeados ya anda por los 520, y del cálculo de 600 que se pone como límite aproximado ya sabemos que se alejó extraordinariamente. Por otra parte, vemos el afán del poeta por lograr que nada se le quede fuera de su poema. Por eso

habla de posibles saltos o vuelos. Tal vez en ese momento ya estaba en el proceso de tomar una decisión formal acerca de la inclusión o rechazo del *deus ex machina* para hacer aparecer en escena a Huayna-Capac. En caso tal es obvio que Olmedo sabía bien que era arriesgado el apelar a ese recurso que le originaría las críticas posteriores; pero se arriesgó finalmente, quizá porque no encontró otra manera de poner el puente entre Junín y Ayacucho que le permitiera pasar con las «tantas cosas memorables». Por último, hay cierta prisa en acabar antes de que otra «musa» se le anticipe. De paso, nos damos cuenta del creciente interés de Bolívar, quien está siguiendo paso a paso todo el proceso.

En 30 de abril de 1825 ya el poema está terminado y Olmedo le remite una copia al Libertador para «cumplir la promesa que hice a usted de remitírselos en este correo». Pero, dice: «no estoy contento con mi composición». Necesitaba «dejarla dormir un mes para limarla y podarle siquiera 300 versos». Sabía bien el poeta que la «longitud» de su poema era «uno de sus vicios capitales».

En 15 de mayo le llama a su canto, que supone ya visto por Bolívar, «parto de los montes», insiste en que no está satisfecho con él y en que no debe esperar de nadie «ni aplauso ni piedad», justifica el supuesto fracaso de su lira con una serie de razones y considera que su canto le «ha salido largo y frío, o lo que es peor, mediocre» en sus 800 versos que entonces tenía, y renuncia a «la parte de inmortalidad» que al principio se había prometido. Es que no considera Olmedo sus versos de acuerdo con el plan trazado de antemano (15), el cual afirma que es «grande y bello», pero temía que la «muchedumbre de versos, que es el principal defecto» del poema, no le permitiera a Bolívar la captación de esa belleza y esa grandeza, las cuales, por sí solas, ya contentan al poeta.

Ya hemos visto en las cartas de Bolívar que Olmedo tenía razón para preocuparse. En todo momento se mostraba el Libertador más interesado en los versos que en el plan, del cual únicamente señala las inexactitudes y condena la presencia del Inca.

La ansiedad del poeta por conocer la opinión de Bolívar es evidente, y considera dicho poema como una propiedad del Libertador; pero, y esto es muy importante, aclara bien que la versión del mismo es provisional, y que como tal va a la imprenta para después, con ella como base, pulir y limar con calma hasta lograr una versión definitiva. De manera que la crítica que Bolívar hace es a la versión provisional del manuscrito. Contribuirá, desde luego, a algunos de los cambios que se advierten en subsiguientes ediciones.

---

(15) Véase el plan completo en Ballén, pp. 252-253.

En 30 de junio (mes y medio después) le vuelve a escribir Olmedo a Bolívar para incluirle la primera edición, la cual, dice, ha salido muy deficiente. Todavía no ha recibido nada de Bolívar con respecto al poema, porque le dice:

> Vuelvo a rogar a usted que me escriba largas observaciones sobre todo con la mayor franqueza, porque es muy posible que se haga en Londres una edición regular; y yo quisiera que ésta fuese la composición de mi vida.

No es hasta el 19 de abril de 1826 cuando venimos a encontrar la carta en que Olmedo expresa su reacción ante las críticas de Bolívar, las que cree que «tienen, poco más o menos, algún grado de justicia», anuncia una futura edición a todo lujo, sugiere que otros críticos encuentran bien su poema, el cual no piensa alterar más «en nada substancial» y le da a las consideraciones neoclásicas del Libertador una estocada con espada de cierta manera romántica:

> Ya que usted me da tanto con Horacio y con su Boileau, que quieren y mandan que los principios de los poemas sean modestos, le responderé que eso de reglas y de pautas es para los que escriben didácticamente, o para la exposición del argumento en un poema épico. *¿Pero quién es el osado que pretende encadenar el genio y dirigir los raptos de un poeta lírico?...* El bello desorden es el alma de la oda, como dice su mismo Boileau de usted. Si el poeta se remonta, dejarlo; no se exige de él sino que no caiga (16).

Comparados los dichos del criticado y el crítico, casi nos parece estar ya ante una de las polémicas entre románticos y neoclásicos.

ALBERTO ANDINO (Drury College, SPRINGFIELD, Mo. USA).

MIGUEL ANGEL ASTURIAS, EN SU ARTE COMPROMETIDO

Así, de sopetón, se alza la afirmación rotunda y después de analítica lectura: arte comprometido, hombre de veras en su prosa y verso. Siempre lo fue, por ser combativo su fondo humano y por ser comprometida la tradición oral y viva del continente que en otros tiempos fuera posesión hispánica y por esa razón precisa era pue-

---

(16) El subrayado es mío.

blo (o aglomeración de pueblos) impulsado por el compromiso de conquista de libertad. Hombre y pueblo, con leyendas y mitos, con presencias indias que se suben a la cabeza lúcida como el alcohol vence a las tinieblas. Memoria de niñez en corazón de insurrección, pueblo de hombres generosos y espontáneos, sin la añadidura artificial a veces de lo intelectual. Arte comprometido del continente vegetal, cuyas emanaciones de volcán y piedra tiene símbolo en Macchu-Picchu o en Chichén-Iza o en visiones caóticas de potentes ríos y malezas impenetrables. Ese paisaje, telúrico y poderoso, empujaba a Miguel Angel Asturias a mostrarse indómito y libre. Con el canto a cuestas, cántico semejante al hacha de los leñadores y que quieren levantar un solar, establecer calveros para la vida de las tribus. Hombre cantor de ilusiones solidarias en alegría coral. Voz auténtica del pueblo que silencioso, y arrancado de su cultura primitiva y ancestral, sueña con la obtención de libertad y de vuelta a las andadas, como si se tratase de revancha, aunque sin serlo. Por eso, la canción en palabras decididas, y lo mismo en prosa que en verso, igual en narrativa que en poética. ¿No es así el perfil creador del guatemalteco Miguel Angel Asturias, con su Nobel en los rótulos de su mirada y con sus novelas y sus poemas?

Gozo del escritor, eso es indudable. Unido entrañablemente a la problemática de su pueblo y de su tiempo. Con la luz como guía. Casi sin retoque, para ofrecer panoramas de paisaje y de pueblo. Palabra nueva, recién inventada, la sangre del canto profundo de liberación, Ansia, pues, y el correspondiente soñar. Hay una especie o una suerte de surrealismo vegetal en la obra de Miguel Angel Asturias. Emanación con imaginería poética del universo precolombino y americano, siempre en gestación y exaltación de fuerzas naturales. Pero a gran escala, sin pararse en detalles de cosa primorosa. Porque, podría decirnos el escritor de *El Señor Presidente:* ¿vívese tan sólo de esteticismo y se alimenta el corazón con formas hermosas y estampas bellas? Horas de justicia en situaciones de hambre y de sed. Un canto implorador de justicia merecida. Lenguaje, pues, denso, con el surrealismo de montañas y océanos, donde el río se parece al mar y el monte a picachos. Mural de libertades, y recuérdese aquello de *Los ojos de los enterrados* o las tradiciones de *Hombres de maíz.* Siempre se muestra algún «Torotumbo» que otro, con arraigo de cosas antiquísimas e inmersas en el habla popular. La vida maya en su rica tradición cultural y solidaria. Narraciones plásticas que parecen surgir de algún álbum abierto de naturaleza inventada. La fantasía es su asidero. Con el orgullo de las simbologías, y anterior en flora y fauna a lo que suele conocerse.

Miguel Angel Asturias vive y escribe con lenguaje del pueblo. ¿Cómo no iba a serlo así? En ritmo de dinámica de danzas aborígenes, como cuando nos lo recuerda en *El espejo de Lida Sol* para apoyarse en el floklore castizo del verde imperativo guatemalteco. Dice: «... gozad, gocemos de esta Guatemala de colores, verde universo verde, herido por el primer sílice caído de los astros». Eso es: piedra, con la dureza cortante e hiriente de los asteroides. Porque es así. Nos lo confirma Miguel Angel Asturias en ese mismo libro: «Y esto ocurre en un país de paisajes dormidos. Luz de encantamiento y esplendor. País verde. País de los árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, verdes, bajo el cielo azul sin una mancha todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. Memoria del temblor de la luz.» Tiémblese todo con estremecimientos de movimiento sísmico. Lenguaje para calar en el alma de los pueblos. Con la palabra inédita, rezumante de savia, chorreante de atrevimiento. O sea, dicho de otro modo, y mucho más claro, la presencia campeadora de lo poético. Es poeta con sus mitos. Con sus arranques casi cosmogónicos. Mucho sol, mucha luna, con constantes variaciones ofrecidas siempre por el hambre y la nostalgia, por el tiempo y el silencio, por el maíz y la fruta. Es una pura fabulación poética, comprometida con su exigencia de metáforas novísimas, barrocas. Un académico galo, Marcel Brion, al enfocar en resonancia de Francia la personalidad de Miguel Angel Asturias como hechicero del lenguaje, lo ha definido del modo siguiente, valiente y atinado: «Grand Pan des forêts du Guatemala» (en artículo «Un homme à l'image de la forêt», *Le Monde*, 20 de octubre de 1967). Lenguaje que es un himno, con la mitología viva de los días y las estaciones que en la suela de los zapatos se arrastra por viejas sendas polvorientas y a ratos pedregosas. No habita Miguel Angel Asturias al margen del vocablo-guijarro; al contrario, es su propia sustancia, y con él se compenetra para la indagación de nuevas expresiones de su obra en prosa y verso, pero sin dejar de ser hoja de leyenda, fruto de tradición. Toda una terminología religioso-mítica se halla en numerosas frases o versos. Abriéndose a nuevas dimensiones, sin embargo, en obras como *Mulata de Tal*, con gracejo y picaresca, que es la norma del sencillo fabla popular. La vena surge de yacimientos maya-americanos, con la activa participación de los mitos constantes, y lo son el sol y la luna, el agua y la sediente arena.

Cuando Paul Valéry escribió un prólogo para las *Leyendas de Guatemala* tuvo atinado enfoque de calificación; se le ocurrió decir que eran páginas que podían llamarse de otro modo que la prosa ordinaria; él las juzgaba «historias-sueños-poemas». Una trilogía que algu-

nos lectores estimarán enigmática. Y no lo es. En el centro del movimiento idiomático guatemalteco de Miguel Angel Asturias reside la simbiosis del hombre con su paisaje-pueblo, raza y naturaleza confundiéndose. Por eso se nota una realidad fantástica, muchas veces sobrecargada de abalorios en los párrafos en prosa, y lo es como dimensión épico-lírica del universo. Por su potencia, por su calor, por el canto de angustia y de rabia del indio y de las fuerzas telúricas. La riqueza verbal y rítmica de su lenguaje es, asimismo, la de un Nicolás Guillén, o la de un César Vallejo, o la de un Pablo Neruda. Apartándose, por arte comprometido, de lo sometido y seguro que hubiera hecho suya, en idénticas circunstancias de historia y sociología, la frase de Bravo Murillo, pero en sentido absolutamente adverso: «No quiero bueyes que aren, sino escuelas.» Yo me he permitido poner al revés la frase, y ahora se encaja la sangre de revancha en la presencia de escuelas y en el alejamiento de lo servil representado por bueyes que aran. La visión es dura. Exaltada, asimismo, con inmenso olor de cataclismo. Un grito esforzado. Un diálogo de gigantesca poesía, de riada o de vendaval.

Miguel Angel Asturias logra captar la sencillez y la realidad, como apoderándose de los mensajes indios. Galardonado está por el ropaje del pregonero popular, y acaso sea ejemplo conveniente la primera página del relato titulado «Torotumbo, la audiencia de los confines». Dice así: «Ni los rumiantes ecos del retumbo frente a volcanes de crestería azafranada, ni el chasquido de la honda del huracán, señor del ímpetu, con las venas de fuera como todos los cazadores de águilas, ni el consentirse de las rocas, preñadas durante la tempestad, al partir piedras de rayo, ni el gemir de los ríos al salirse de cauce, oleosos, matricidas, nada comparable al grito de una pequeña porción de hueso y carne con piel humana frente al Diablo colgado de la nuca, de la enorme nuca, orejón, mofletudo, lustroso, los ojos encartuchados y saltándole de la boca de túnel dos dientes ferroviarios, blancos dientes de los ferrocarriles de la luna.» Contraste de noche y día, de silencio y chillido, de libertad y esclavitud, de luna y sol, contraste con arreos y máscaras para los bailes con alguna mulata gordota o un vejantón escurridizo. Es estampa sin fetiches pese al cariz de leyendas y tradiciones. El Diablo, y el miedo de los años degollados. Ya se ve que le conviene al tono épico-lírico de su narrativa esa triple definición dada por el poeta Paul Valéry, en sentido religioso muy profundo, siendo rutilantes facetas de «historias-sueños-poemas». No se anda en chiquitas el escritor y lo confirma en *El alhajadito*, relato diluido en la memoria de un niño y que lo va reconstruyendo por medio de la imaginación y del sueño. Un niño sumergido en un

trasmundo de habla popular y legendario. Realidades de los niños, canciones y sueños mágicos, con el embrujo de lo añejo en un paisaje, en un pueblo. Pero el lirismo le arrastra. Un ejemplo de *El alhajadito* lo confirma, y es uno escogido entre muchos: «¿Los pájaros?, me preguntó un día. Pues es fácil, le respondí y con habilidad recorté un pájaro en papel de china, un pájaro-barrilete con flecos en lugar de alas, y se lo puse en las manos. ¿Lo tocas? Sí... Estos vuelan, es decir, no pesan, suben en el aire. ¿Y el aire? Ahí me estrellé. El aire..., es lo que tenemos adentro cuando respiramos. Ah, la sangre... Sí, le dije con remordimiento por salir del paso. El cieguecito se sacudió al sentirse en una atmósfera de sangre. Después de un suspiro, me dijo: Entonces las casas, las vaquitas, las estrellas, la cruz, los perros, la luna, cuando vuelan son pájaros.» ¿Exacta rabia del oleaje de la imaginación? Es, en todo caso, pura fabulación, puro mensaje de la poesía. La vida destemplada acogiéndose al beneficio de la mágica resonancia del hombre en su pueblo y en su paisaje.

Por ese camino, y con paradas o sin ellas, Miguel Angel Asturias se muestra alegre en la acción de escribir poesía. Es su dominio natural. Pero el verso justifica su voz cantarina o inventora. Cosmogonía de lo fantástico, en la trama y en el lenguaje. Tal vez sea exponente máximo su *Clarivigilia primaveral.* La canción es la dicha de los labios; por eso necesitan cantar. Hasta emborracharse de música amplia y nueva. Con alabanza a los dioses (¿no es la acción de incas y aztecas, de quechúas y mayas, dentro de las vastas comarcas americanas?) y así, el poema se convierte en acto ceremonial. Creación del artista, con antigua concepción india, y ello acarrea multitud de personajes y de situaciones, de escenas y disfraces. Formas mitológicas que llevan por nombre escultor o pintor, poeta o acróbata, orfebre o danzarín, dioses en la calle, puesto que el pueblo es raíz de dioses. Hay recuerdos y homenajes, hay olvidos y castigos. La mitología en forja de realidades. Pero no se crea que es lectura de siesta, arrimándose a un árbol de cobijadora sombra. No, porque creo que esta exuberante *Clarivigilia primaveral* es libro no fácil, además de libro caótico y de libro barroco. Pero, al mismo tiempo, ¿cómo no señalar su riqueza inusitada de lenguaje y de formas verbales, su sortilegio de arquitectura lírica, su maravillamiento, su alejamiento de todo lo trillado, la invasión imperativa de imágenes, su cosmogonía «americana»? Ofrécese ahí un encanto que procede de cosas remotas, de la noche primera del tiempo y de las cosas, un placer se obtiene que no se esperaba. Pero es la poesía, su intuición y su misterio. Acumulación de palabras y de lazos de sintaxis en el amplio juego

de la libertad barroca. Primavera casi con sangre de Stravinsky en un inédito canto como *Le sacre du printemps*.

Primavera en vigilia, primavera despierta, con empuje prosódico de lengua viva, y con un final esperanzador, después de catástrofes con símbolo de apocalipsis. Pueblo con sus hombres y cosmos con sus paisajes se van sucediendo en la sangre unida de lo doloroso y de lo caótico, encadenados y compartiendo episodios duros y hasta dramáticos. La esperanza surgirá al final cuando sucede que los dioses, en plan de vencedor, logran imponer una visión determinada del mundo. Los hombres (poetas y músicos, acróbatas y danzarines, los personajes que tienen por misión representar a los dioses en su viaje terrestre) se vuelven constructores de ciudades, con «una cúpula de nubes» y, naturalmente, con dimensión de realidad humana. Como ósmosis de dioses a hombres, y con ayuda del mago de la poesía, del «Mago de la Poesía», como escribe Miguel Angel Asturias, dando a la cavidad de la palabra una nueva perspectiva de arraigo en «estas islas de verdor primaveral».

Acto encantado, con hechizo sobrecogedor, y así, los dioses, pensando en los Magos de la Pintura, de la Música, de la Escultura y de la Poesía, les hieren, sin darles muertes:

¡Lo hiero, sin darle muerte,
sólo su dibujo, su color quiero!
... ...
¡Lo hiero, sin darle muerte,
sólo su sonido, su armonía quiero!
... ...
¡Lo hiero, sin darle muerte,
sólo su línea, su forma quiero!
... ...
¡Lo hiero, sin darle muerte,
sólo su canto, su poema quiero!

Es como juego desenfrenado de cazadores con flechas, en una selva fragosa; allí las palabras se hacen «operarias de la luz», y entre tormentas y escampados, «después de cada relámpago/y el sollozo y lloro de la tórtola» se desenvuelve la vida que un «Ambimano Tatuador» trasiega de un mundo a otro. ¿Qué es lo que anda trasegando? Pues nada menos que:

inmensidades vivas,
universos,
dinastías de iguanas,
acuarios,
colas de cometas,
jardines flotantes,

mercados de palabras,
aceites,
astros,
cocuyos,
mariposas...

Estamos en una fantasmagoría de plenitudes. Los ratos de libertad se confunden con las celdas de la memoria en una inmensa viudez de lo exuberante. Todo es rotundo y decisivo con las cosas y los sonidos de los sueños. Se pueblan las visiones de arte comprometido en la absoluta liberación del lenguaje. El corazón, el aliento, el tacto, o la ceguera o la crianza, todo, absolutamente todo, contribuye a establecer un desorden de poesía, la invasión sensual de los «Oropensantes-luceros». El hombre, los dioses y el universo forman una unidad indestructible dentro de la sangre que se vierte en venas y nubes, en raíces y en estrellas.

Llama Miguel Angel Asturias a la luz como camino de seguridades, y acuden astros y asimismo la lluvia cuando el dios o dibujador de mundos indica que entra en acción. Lo curioso es que la lluvia «le quemó el blanco de los ojos, / las córneas de cal viva». Sin embargo, con majestuosa invención se anuncia *Clarivigilia primaveral*, como desfile de personajes y teorías, como si fuese el paseíllo de los toreros con su alquimia de deslumbrantes trajes de luz y de color. Conviene copiar la primera estrofa, sin trabas en la elaboración de vertiginosa libertad, lo cual responde a espacios enormes y «americanos» diría yo, sin medida común al relacionarse con nuestros espacios «europeos». He aquí el texto de entrada, ventrudo y omnipotente como el de un senador del discurso y con los alicientes de la poesía:

La Noche, la Nada, la Vida,
las Inmensas Viudas,
y el Ambimano Tatuador de mundos
que El creó con sus ojos
y tatuó con su mirada de girasol,
creó con sus manos, la real y la del sueño,
creó con su palabra, tatuaje de saliva sonora,
mundos que al quedar ciego
rescató del silencio con el caracol de sus oídos
y de la tiniebla luminosa
con su tacto de constelación apagada,
con sus dedos enjoyados de números y colibríes.

Ahora, ¿cómo no imaginar sendas verdes, consteladas de apariciones sin fin y sin par, dentro de reflejos de luz y tinieblas? La poesía es ese horizonte que trae sol y luna. El sol y la luna, los mitos de su implacable existencia que sacuden a Miguel Angel Asturias y, por

ende, nos sacuden, para que no pueda haber letárgicos pueblos o litigio de días rabiosamente soñados y vividos. Es decir, hay la firma de la vida. La presencia del hombre.

Como estribillo se lee lo de «palabras, operarias de la luz». Exacta situación de dialectos y de idiomas. El operar, el actuar, el trabajar, y son las palabras obreras, las palabras operarias. Es Miguel Angel Asturias con la magia imponderable de los recuerdos y de la memoria en plena feria de fuegos artificiales de los sonidos y de los jeroglíficos de la existencia. El polen y la savia, la respiración y el aliento, los latidos vegetales y animales y hasta minerales se incorporan al mundo de los hombres. Puede haber canciones o puede surgir la ceniza. Lo claro y lo oscuro. Adelántase siempre la luz, con su estela de calendarios primaverales. Es la furia prometedora del prodigio. Y Miguel Angel Asturias lo precisa:

No es el canto por la palabra,
es la palabra por la magia.
Prometedor es su prestigio.

Es lo que cabía decir: magia, hechizo, embrujo, sortilegio, encanto... Lo que no tiene leyes ni normas de estricta obediencia. Indiquemos otra estrofa con ese tono de atrevimiento y de relato de tiempo que nunca tropieza:

Mágicos-Hombres-Mágicos,
se manifiestan en la Casa de las Cinco Rosas,
donde el tiempo no es fecha, sino flecha.
En la Casa de los Angulos,
la casa de la espumosa bebida de jocote y aguamiel,
la casa de los banquetes que, según el Cronista,
terminaban con pasteles en forma de palomares
de los que al partir la hojuela
dorada a tueste de ámbar,
salían palomas vivas
que al volar espolvoreaban
azúcar tornasol
sobre la risa de los comensales.

Tenía que ser así: con banquetes de extraordinaria novedad, y con un cronista ocupado en tomar notas, pluma en ristre, aunque fuese pluma de tórtola o de pájaro celestial de las islas. Tenía que ser así, además, en un mundo con tiempo más que original, ya que no es fecha, sino flecha. Impacto ante el que no cabían corazas o escudos. Tenía que ser así, y lo dijo el poeta.

Tenía que ser así, con la problemática de ambiciones desmesuradas, gigantescas, y se piensa en Saturno comiéndose a su hijo tal

como lo viera Goya, o en la inmensa silueta del comedor Gargantúa con arreglo a la invención literaria de Rabelais. Tenía que ser así, pues el movimiento del hombre aumentado, multiplicado, pluricorporal aún estando en un solo cuerpo y en un solo hombre. Miguel Angel Asturias describe la ilusión y la mágica evocación así:

Los cuatro en un solo cuerpo,
los cuatro en un solo hombre
que para comer pone en movimiento
ciento veintiocho dientes
y muelas de porcelana de maíz,
y cómo saciar su hambre
que empieza en el color
y sigue en los sabores...
quiere comerse montañas,
quiere comerse incendios,
quiere comerse el cielo...

Apetito desmesurado, claro, al corresponder a varios en uno, a lo plural en lo singular. Un cuatri-cielo, un cuatri-ser, el «Cuatro-veces Cielo» dice el poeta. Los «Mágicos-Hombres-Mágicos» y, respectivamente, son el Mágico del Canto, el Mágico del Color, el Mágico de la Forma, y el Mágico del Sonido. ¿Símbolos tan sólo o materia sagrada en el Copal de la invención? Para Miguel Angel Asturias:

Sagrados son,
prometedor es su prodigio,
los cuatro en un solo cuerpo,
los cuatro en un solo hombre.

Síntesis de sencillez reside en la promesa de la poesía. Prodigio prometedor casi por fuerza, prodigio de la magia y de la palabra, prodigio de las leyendas y de los pueblos. Es la poesía por la magia. O, dicho de otro modo, lo mágico de la poesía. Los hechizos que acompañan a besos en labios, a llamas con fuego, a sudor con poros, a tierra con temblor que la hace vibrar. Estamos ante dominios de subjetivismo absoluto, comprometiéndose el cronista-poeta a transmitir ese encanto: el copal de la poesía. Escúchese el estribillo otra vez: «No es el canto por la palabra, / es la palabra por la magia». Lo repercute el viento: es la palabra por la magia, es-la-palabra-por-la-magia...—*JACINTO-LUIS GUEREÑA (37 Av. Marcel Castiè. TOULON. France.)*

Sección bibliográfica

RECUPERACION DE UN CRITICO LITERARIO: LEOPOLDO ALAS

Estamos asistiendo, en estos últimos años, a un fenómeno cultural sugestivo si los hay: la fiebre de recuperaciones que está obligando a fijar la atención en escritores, vivos o muertos, injustamente olvidados por esa gran tirana caprichosa que es la memoria literaria. El peligro es que en estas intentonas, en no poca medida por esnobismos trasnochados, suelen producirse recuperaciones de escritores que estaban muy bien donde estaban y, claro, que no voy a dar ejemplos. Y si comienzo con una aparente digresión es para dar mejor la bienvenida a la labor de Sergio Beser (*Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española,* Barcelona, Laia, 1972) y, naturalmente, al inteligente, sagaz e independiente crítico que fue Leopoldo Alas.

Es cierto que en estos últimos años, Clarín está siendo rescatado de forma sistemática por concienzudos investigadores de nuestro siglo XIX y así, a la necesaria republicación de *La regenta* en Alianza con éxito puede que inesperado, se suma la edición de su labor de crítico en la que han puesto empeño digno de elogio: Martínez Cachero, Jean François Botrel, Juan Antonio Cabezas, el propio Beser..., etc., y —a pesar de todo— quedan todavía muchos artículos de Clarín dispersos por los periódicos. Sin duda serán publicados pronto por la sana fiebre de recuperación del crítico que desde su provincia tuvo en jaque a los intelectuales más conspicuos, desde Unamuno a Pérez de Ayala. Con razón se queja el profesor Beser del injusto olvido, en el que no han tenido poca culpa los grupos tradicionalistas y derechistas, molestos por la libertad de Clarín, desde la cual disparó dardos certeros, sin aceptar fáciles compromisos, sin postergar su labor de creador. Es posible que se vaya a llevar demasiado lejos el significado de Leopoldo Alas, convirtiéndolo en crítico de moda de implacables vanguardias juveniles; con todo —y aunque esto no le beneficie a su labor crítica—, venga como mal menor.

Leopoldo Alas fue, antes que nada, un periodista, crítico literario de periódico y revista y no de libro o monografía y, claro está, esto es importante y decisivo para comprender el sentido y alcance de su labor. Pero no se dedicó solamente a la crítica literaria (que Azorín

llama seria), y basta leer sus «Paliques» para comprobar la ironía, la mordacidad, el sarcasmo a veces, con que pone en solfa aspectos socioculturales de su época...; quizá de aquí proviene el ya mítico carácter de crítico implacable, único aspecto por el que muchos le conocen. Pero habré de referirme aquí a la crítica seria, y dentro de ella (no dejó de prestar atención al teatro, poesía..., etc.) a la novela, que constituye el material de la excelente, aunque quizá insuficiente, antología hecha por Beser que a las claras, como debe ser, nos expone en las primeras páginas su propósito: «en la selección de textos me ha movido el deseo de presentar un coherente panorama de la actitud de Clarín ante la novela» (p. 19). Según este propósito divide su antología—no se me oculta lo inexacto de esta denominación—en dos grandes apartados: I. Teoría de la novela. II. Crítica de la novela española. Un poco como teoría crítica y praxis de esa teoría crítica. Si el resultado puede parecer no del todo coherente—más adelante hablaré de ello—, es tanto culpa del antólogo como del antologizado que va deshaciendo progresivamente las rigideces de cada momento concreto, tanto en teoría como a la hora de juzgar a autores concretos, y el caso Pereda ilustra muy bien esto. Esta actitud dice bien de Clarín, pero echo de menos una más detenida atención por parte de Sergio Beser a este problema: la concepción *oportunista* de Clarín del arte literario, es decir, hacer a la oportunidad (resultado de su concepción historicista y utilitaria del arte) justificar las sucesivas corrientes literarias, aparentemente contradictorias. Creo, repito, que hubiera sido muy interesante una más amplia consideración de este aspecto medular en la actitud crítica de Leopoldo Alas. Así habría quedado más claro—y esto Beser sí que lo sintetiza bien—lo que podríamos llamar su triple actitud ante la novela: *a)* defensa de la novela de tesis; *b)* defensa de la novela naturalista; *c)* defensa de las corrientes espiritualistas de finales de siglo, posiciones sucesivas que, naturalmente, se reflejan en el plano de la «crítica práctica» al valorar a escritores concretos.

La primera parte de la edición de Sergio Beser recoge precisamente textos sucesivos que muestran esta evolución en la actitud crítica de Clarín y se adelanta Beser a advertirnos que no se trata *strictu sensu* de una teorización; claro que no, pues lo que hace Leopoldo Alas, casi siempre, es extraer unas generalizaciones pragmáticas, juzgando la novela de sus contemporáneos.

Me parece en extremo acertado que Sergio Beser haya comenzado su selección de textos dando un fragmento de *Apolo en Pafos*, donde Clarín se plantea—bien que en forma cómico-mitológica y tras sus imprescindibles ataques—el problema: la novela, ¿poesía o historia?, que en el fondo no es sino plantearse la constante de la crítica de

Clarín: ¿la novela ha de ser idealista o realista? De aquí va a parar Clarín a otra cuestión en extremo importante, la función del arte, pero que trata de forma deslabazada. En 1887, fecha de la publicación de *Apolo en Pafos,* Clarín pensaba: «Yo creo que la novela es la historia completa de cada actualidad, no habiendo, en rigor, entre la historia y la novela más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambas la verdad en los hechos» (p. 33); pero, a continuación, se cura en salud: «Hay y habrá siempre una novela puramente fantástica, aspiración de la idealidad, reflejo del puro anhelo que será tan legítima como la más instructiva, profunda e histórica creación del novelista más concienzudamente enamorado de la realidad» (p. 36). Es característico el «oportunismo» de Clarín al afirmar que en el tiempo presente la novela encuentra su mejor expresión en la forma realista. Este puede ser el resumen de toda la evolución de la actitud crítica que Beser recoge en este primer apartado y precisamente esto me da pie para un reproche: la poca atención que pone Beser en situar cronológicamente los textos que comenta, lo que hace más difícil seguir la evolución de las ideas críticas de Clarín. Me parece que en este sentido hay una ordenación un tanto confusa de los materiales presentados que podría haberse hecho de forma cronológica dentro de la excelente —eso sí— ordenación temática que Sergio Beser ha utilizado para agrupar los textos de Clarín según su intención de dar un panorama coherente de la teoría de la novela.

A partir del apartado cuarto podemos seguir con más facilidad —según la edición que comento— la evolución «oportunista» de Clarín a que vengo refiriéndome. En 1877 y a propósito de *Gloria* de Galdós, Clarín defiende la novela de tesis; de 1882 es el magnífico estudio en defensa y definición del naturalismo y, por fin, hacia 1890 se produce la apertura de Clarín hacia otras manifestaciones más idealistas y espiritualistas. Pero Beser debiera haber intentado establecer con más precisiones la cronología de esta evolución y sus motivaciones. De este modo engarzarían mejor los exclusivismos de «Del naturalismo» con el aperturismo de «La novela novelesca», y sirva de ejemplo: «se necesita que el observador en tan importante materia sepa prescindir de si al observar, ver el mundo tal como el fenómeno lo ofrece, sin llenar con líneas imaginarias aquellas partes de las cosas que la perspectiva no deja ver» (p. 147), frente a: «es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expresiones nobles (...) es legítima y oportuna la novela de sentimiento» (p. 168), y un poco más abajo pide Clarín *poesía,* más poesía en la novela. Con razón señala Sergio Beser que es difícil separar estas dos épocas aunque tengan como común denominador el realismo. Me parece que el inteligente

resumen que presenta de la situación en Europa no engarza del todo y no explica del todo la situación de la novela en España y, concretamente, la evolución de Clarín.

Quiero destacar la utilidad de las documentadas e inteligentes —en general— introducciones de cada uno de los capítulos, que muestran un profundo conocimiento del siglo XIX en general, y en particular de la labor crítica de Clarín, como ya demostró por extenso en su *Leopoldo Alas, crítico literario* (Gredos, Madrid). Merecen destacarse sus puntualizaciones sobre el papel de la revolución del 68 en la renovación de la novela española. Beser apunta bien (a propósito de «El libre examen y nuestra literatura presente») la situación histórica de la que surgió la revolución de septiembre e insiste en demostrar que el libre examen es para Clarín la necesidad primera de la novela y por ello el renacer de esta después de 1868. Pero me interesa destacar un aspecto en el que atinadamente insiste Beser: la división rigurosa que hace Clarín entre novela reaccionaria y novela revolucionaria, representando a la primera Pereda y Alarcón y a la segunda Galdós y Valera, aunque no siempre comparta esta idea a propósito del segundo.

No podía faltar, y este es otro acierto de Beser que merece destacarse, la consideración de uno de los problemas fundamentales con que se enfrentó la novela del XIX y, en consecuencia, Clarín en las dos vertientes de su producción. «Uno de los problemas con que tuvo que enfrentarse la novela española realista fue la creación de un lenguaje apto para lo que era su intención primera: la transformación de la vida cotidiana en una realidad literaria autónoma» (p. 47). Quizá el autor de la edición que comento debiera haber insistido más en este apasionante problema presentando, al igual que hace en otras ocasiones a otro propósito, testimonios directos de los propios novelistas de un problema que cada uno tuvo que resolver para sí y más teniendo en cuenta que fue una constante preocupación de Clarín, como demuestran sus artículos de crítica sobre la obra de Pereda, Galdós, Alarcón, etc. Creo que no le hubiera sido difícil a Beser hacerlo, por el conocimiento que demuestra de la novela del XIX y habría añadido así a su libro un elemento más de visión general del XIX, propósito que en otros aspectos cumple muy bien.

Las ideas de Clarín sobre el «estilo» se ofrecen a sabrosas consideraciones que no puedo hacer aquí, pero sí quiero destacar que para Clarín el estilo más adecuado para la novela realista (volvemos a la oportunidad) es la transparencia, que lleva al límite: «en igualdad de circunstancias es preferible el novelista que produce la ilusión de realidad en tal grado que el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada» (p. 62). Claro

que Clarín no se queda en abstractas teorizaciones, sino que con agudos y certeros juicios «desmonta» el estilo de sus contemporáneos para dar a Galdós —como siempre— la palma y después a Valera. Me parece que entre las útiles notas a pie de página con que Beser ayuda la lectura de los textos de Leopoldo Alas, se echan de menos —quizá ha prescindido de ellos voluntariamente— juicios valorativos del antólogo sobre los hoy no siempre aceptables juicios de Clarín.

Creo que destaca de forma clara dentro de todos los textos seleccionados el muy extenso (puede considerarse una monografía) dedicado a la defensa y definición del naturalismo, y es natural que Beser acuse la dificultad de delimitar el movimiento naturalista dentro de España, aunque —en este caso— su documentada y sintética introducción facilita mucho la comprensión del texto de Clarín. Hay que insistir, a mi ver, en la amplitud que pretende Clarín al lado de Balzac y en contra de Zola: «Yo no estoy conforme con que el principal objeto de la novela naturalista sea el estudio del documento humano (...) la novela debe abarcar toda la vida y no reducirse al examen procesal del carácter» (p. 142). Puede ser esto lo más original en el extensísimo estudio de Alas sobre el naturalismo, pero quiero señalar algo que me ha sorprendido y que en espera de ulteriores precisiones podría calificar: incapacidad estructuralista de la crítica de Clarín; me parece de suma importancia —aunque no lo destaque Beser— para comprender su actitud crítica: «En general el error, que mucho tiempo ha pasado por ley de arte, de considerar que toda obra literaria debe adecuarse a una especie de arquitectónica que tiene reglas particulares, que nada se parecen a las del mundo en su movimiento y en sus relaciones de simetría. (...) existe una dogmática para las partes y relación de ellas entre sí y al todo en la obra literaria y se ha llegado a decir —bárbaro formalismo— que esto es lo esencial» (p. 148).

En la segunda parte —y no será ya necesario extenderme en ello—, Sergio Beser recoge la que podríamos llamar crítica «práctica» sobre autores contemporáneos, tan temida y respetada entonces. La selección que se presenta en este volumen creo que es acertada por representativa (Alarcón, Valera, Pereda, Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés) y más en cuanto que Beser recoge textos que suponen distintas posiciones valorativas de Clarín de la obra de un mismo autor, todo ello determinado, en gran medida, por la actitud del público al que Clarín tenía siempre presente.

Del conjunto de esta segunda parte sobresale ese elogio constante y sin paliativos de Galdós, a quien estudió casi de forma exhaustiva. Sorprende, gratamente, el elogio de la obra de Valera a pesar de representar —según él— la novela idealista, y hay que señalar como característica esencial de su crítica sus vaivenes al juzgar a Pereda, en

sentido inverso a Pardo Bazán y la honradez de su crítica de Palacio Valdés, a pesar de la gran amistad. Por fin, no quiero olvidar un detalle importante, el sentido del humor que poseía Clarín, mordaz a veces pero que, en todo caso, suele brillar por ausencia en sus sucesores y... ¡natural que le temieran sus contemporáneos!: «Los discursos de Pidal y Alarcón son una derrota más de la literatura trasnochada, una beata y una *cocotte* cogidos del brazo y vestidos de miriñaque» (p. 175).—*JOSE MARIA DIEZ BORQUE (José Caballero Palacios, 24. MADRID-20).*

BREVE INCURSION EN «EL ESPACIO VACIO»

«En el teatro, la realidad está siempre en movimiento», escribe Peter Brook en su libro *El espacio vacío* (1). Leer este trabajo de uno de los más importantes hombres de teatro del mundo en esta hora supone una verdadera revelación. Tanto para quienes nos interesamos directamente por el fenómeno teatral como para el curioso que se llegue a él. Entre tanta penuria investigadora como padece el teatro español de esta hora, en medio de tan poca fe en la experiencia enriquecedora como pervive en su seno, estas confesiones de Peter Brook son una tremenda lección de humildad, una anulación total de la petulancia, que tanto y tan fuertemente prende en la médula del teatro concebido, alegre y confiadamente, como algo accidental, poco trascendente; como divertimiento alienador.

Muchos críticos y hombres de teatro han dedicado a *El espacio vacío* muchas y buenas páginas; y, sin embargo, éste, como la mayoría de los libros teórico-prácticos sobre teatro que se publican en España, ha quedado en la penumbra, ha pasado inadvertido, se ha pensado como únicamente orientado para especialistas, y no ha tenido la atención, o al menos la repercusión, que merece. Todavía se anda pensando —a nivel informativo— o que padecemos una crisis teatral irreversible o que tenemos el mejor teatro que, por el momento, se hace en el mundo. Se habla de una inoperancia total, en unos frentes; o se alaba, en otros, con excesiva frivolidad, el hecho falaz del número de salas o de estrenos con que cuenta el año teatral español, que es —todavía— el año teatral de Madrid y de Barcelona. Se sigue hablando de teatro *español*, que no existe; a pesar de la alta y notoria cali-

(1) Peter Brook: *El espacio vacío*. Ed. Península. Barcelona, 1973, 200 pp.

dad de montajes y concepciones teatrales de que han hecho gala compañías y grupos independientes. Pero el teatro *español* (y menos el teatro español *nuevo)* sigue sin aparecérsenos por ninguna parte. Y aquí viene (verá el lector que no se ha tratado de ninguna digresión) lo lúcido y ejemplar de este libro que trato de anotar. Peter Brook parte de una idea inconstatable: el teatro es un hecho en permanente crisis, y como tal hay que afrontarlo; pero lo que no puede haber es petulancia ni superioridad papanata. Peter Brook analiza los problemas del teatro, y los expone, con una humildad integral y con una sabia simplicidad. *El espacio vacío* aúna lo teórico y lo práctico; es un breviario imprescindible y enjundioso que aleccionará a profesionales crédulos de su importancia, y que será interesantísimo para un público mayoritario; tan claro está planteado el problema, y con tanta contundencia.

Asombroso resultará para el lector español (y no sólo para el profano) el hecho de que Peter Brook no trate de imponer ni criterios personales ni dogmas unívocos; ni intente trazar una directriz ideológica determinada. Peter Brook, por el contrario, nos muestra y nos hace partícipes de su propio desconcierto, que no trata, en ningún momento, de ocultar. Se pregunta a cada paso, porque sabe que de cuestionar una realidad es desde donde únicamente se puede convertir un proceso investigador (en este caso teatral) en un proceso vivo, creador; sólo de esta manera se puede conseguir un *teatro vivo.* Brook se acerca a cada uno de los elementos que componen ese complejo coherente que es el teatro y nos lo ofrece a través de un clarificador análisis, pero siempre dejándonos un margen para encontrar la posibilidad, o la imposibilidad, de contestar o de solucionar las cuestiones planteadas:

> En el teatro, durante siglos existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado brillante, si la distancia era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero estamos redescubriendo que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos, ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra?

Y en este análisis ocupan lugar preferente dos elementos básicos que, por razón de su oficio, y de su posición dentro del entramado de la vida teatral, son sus puntos más vulnerables, y los que dispersan, o desenfocan, su sentido, falseando al propio tiempo su actividad: el

actor y el crítico. El actor que fluctúa envuelto en una dicotomía *mortal* (por emplear la terminología de Brook) entre lo útil y lo creador, entre el mimetismo y la inercia. Ello hace escribir a Peter Brook sobre la constante y necesariamente continuada formación del actor («El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo», dice al referirse a la experiencia grotowskiana):

> ... debemos decir que incluso una compañía permanente está destinada a la larga a caer en un teatro mortal si carece de objetivo, o sea de método, o sea de escuela. Y, naturalmente, por escuela no entiendo un gimnasio donde el actor haga ejercicio físico. Por sí sola, la flexión de los músculos no desarrolla ningún arte, de la misma manera que las escalas no hacen ni pianista ni los ejercicios digitales mueven el pincel de un pintor...

Ejercicio de creación, que es un ejercicio de integral entrega a la profesión y al trabajo duro de ser actor. «No hace al caso —dice Brook— que emplee su tiempo de una manera frívola o útil; lo cierto es que poco de lo que hace guarda relación con su principal preocupación: no estancarse como actor, o lo que es lo mismo, como ser humano, es decir, esforzarse en desarrollar sus cualidades artísticas. Y ¿dónde ha de realizarse ese esfuerzo?»

Leer estas cosas me parece que es un ejercicio suficientemente aleccionador para andar ahora yo con apostillas o comentarios. Simplemente llamo la atención sobre la indigencia de la formación de nuestros actores, y sobre cómo la misma es palpable temporada tras temporada y estreno tras estreno, aunque los montajes sean importantes y de notorio interés. Ese actor que busca afanosamente el *status* de la inercia y la repetición, pensando que en lugar de trabajo duro y difícil ha logrado alcanzar una canongía que le permita vivir holgadamente de las rentas económicas y de las rentas falaces de la fama, es —desde luego— un actor *muerto;* un actor capaz de hacer desequilibrar los montajes y los espectáculos más cohesionados, como hemos tenido ocasión de comprobar. Como *muerto* será también ese crítico al que alude Brook. Y me interesa destacar los párrafos dedicados a este espinoso tema, por cuanto Brook reconoce la labor difícil e incómoda del crítico; su posición siempre arriesgada, sin defensa posible; sabe de su influencia, y analiza su trabajo con igual tino y rigor. No hay, en ningún momento —y no deja de ser ejemplar— ni el menor asomo de incomodidad, de disconformidad, ni mucho menos de rencor, frente a la labor del crítico por parte de Peter Brook, y razones sobradas expone para obrar de esa manera. Pero su racional conocimiento de la materia le hace ser ponderado y ecuánime, a la vez que cer-

tero y agudo; siempre adopta una juiciosa y válida postura, pero nunca presuntuosa. «El crítico —afirma— que no disfruta con el teatro es un crítico mortal; el crítico vital es el que se ha formulado con toda claridad lo que el teatro pudiera ser, y tiene la suficiente audacia para poner en riesgo su fórmula cada vez que participa de un hecho teatral.» Este es el punto clave de todo el trabajo de Peter Brook: no podemos movernos, en teatro al menos, entre dogmas y verdades de fe inquebrantables. El teatro está siempre en transformación; aferrarse a una sola verdad es yugular la vitalidad del teatro, desde cualquiera de sus frentes. Por eso nuestro autor siempre se pregunta, incluso dentro de su propio trabajo.

Aunque son muy sustanciosas las consideraciones en torno al autor, y su función dentro del teatro hoy, me interesa más hacer hincapié en la relación planteada entre Brook y las teorías teatrales madres del drama contemporáneo (Stanislawsky, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowsky...), y tratar de ver cómo nuestro autor desecha por nocivo todo mimetismo papanata, toda admiración insconsciente, no asimilada y racionalizada, para proponer un análisis de las mismas y una selección de las posibilidades de enriquecimiento que nos brindan («Artaud aplicado es Artaud traicionado: traicionado porque se explota sólo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro»), y nos obliga a hacernos todas las preguntas necesarias para que el hecho vivo del teatro se produzca con total plenitud:

> Esta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislawsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos. ¿Cuál es nuestro propósito, ahora, en relación con la gente que encontramos cada día? ¿Necesitamos liberación? ¿De qué? ¿En qué manera?

En puridad, hablar de este libro nos llevaría mucho espacio y tiempo. Yo diría más: nos exigiría largos y sustanciosos debates que ni queremos ni debemos hacer en estas notas de lectura. Sólo me mueve una intención: entresacar aquellos puntos neurálgicos que, por otra parte, nos afectan más directamente, porque son los goznes sobre los que se está queriendo hacer girar todo el teatro español de hoy. Por esto, junto a esta llamada a la penetración crítica frente a los monstruos sagrados del teatro contemporáneo, y de una forma que no ofrece dudas, quiero aludir, y con ello finalizo estas breves calas en *El*

espacio vacío, a las consideraciones en torno a un teatro popular y en torno al público, elemento indispensable para que el fenómeno teatral se produzca en su totalidad («Lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público»).

El teatro popular es una idea bastante compleja, y ambigua, sobre la que se han montado las relaciones más difíciles y las teorías más utópicas. Peter Brook, una vez más, hace de moderador (lo que no significa tibieza ni indiferencia por su parte) y nos habla de un teatro popular no premeditado, sino, y precisamente, espontáneo, que sea *verdad* por encima de cualquier teoría, por encima de cualquier planteamiento apriorístico. Un teatro no que sea popular, porque se haya hecho así, sino porque quiera volver a ser teatro puro y vivo. Habla Brook de un teatro *tosco,* tosco en el sentido de que sólo se ha considerado como *legítimo* hasta ahora al teatro importante, y «no obstante, todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular. Meyerhold apuntó muy alto, quiso llenar de vida el escenario, tuvo por maestro reverenciado a Stanislawsky, por amigo a Chejov, pero a la hora de la verdad buscó inspiración en el circo y en el *music-hall.* Brecht está enraizado en el cabaret, Joan Littlewood tiene la vista puesta en las ferias de atracciones...» A fin de cuentas lo que está haciendo Brook en todo el libro no es otra cosa que luchar a brazo partido con el mimetismo y las mixtificaciones, y tratar de encontrar, sin prescindir de las enseñanzas y los hallazgos de los grandes maestros, nuevos caminos que tengan un adarme de singularidad y personalidad por parte de quienes se enfrentan al hecho creador, y por lo mismo dinámico, del teatro.

Y el público, ese elemento indispensable que plantea un nuevo problema: de una parte, es elemento imprescindible; de otra, el comportamiento del público tradicional y convencional no se corresponde con la necesidad de lo vivo que impone el teatro. «Hoy en día el problema del público es el más importante y difícil con que nos enfrentamos. El del teatro no es un público muy sutil ni particularmente leal; por lo tanto, hemos de partir en busca de uno *nuevo.*» El público ha de participar, esto parece una verdad inquebrantable, pero ¿cuál debe ser su participación? ¿Es que se debe entender por tal una solicitud desde la escena, o una provocación que invada su propio ámbito? Mucho me temo que abusando de estas cosas, como parece ser que ha venido sucediendo en un teatro español que quiere, papanatamente, ponerse al día, como si de una moda se tratase, no vayamos a conseguir que la función sea una comunicación válida y completa; que no sea una verdadera comunión en un ámbito sagrado. Brook advierte con notoria

sutileza: «De vez en cuando, en lo que llama una «buena noche» encuentra (el actor) un público que por casualidad pone un activo interés por su labor: ese público *le asiste.* Con esa asistencia, la de los ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se convierte en representación. Entonces esta última palabra deja de separar al actor del público, al espectáculo del espectador; los abarca, y lo que es presente para uno lo es asimismo para el otro. También el público ha sufrido un cambio. Ha llegado de la vida exterior, que es esencialmente repetitiva, a un lugar que *en cada momento se vive con mayor claridad y tensión.* El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario» (2).

Creo que vale la pena hacer referencia, finalmente, al último capítulo del libro, «El teatro inmediato», dedicado enteramente a la propia experiencia de Brook; en él volvemos a manejar esos conceptos que ha ido definiendo a lo largo de su trabajo; volvemos a comprender por qué en el teatro nada es definitivo; por qué el teatro es como un gran interrogante lleno de posibles soluciones, de posibles y enriquecedores caminos a seguir, que abren la puerta a un mundo sugestivo y abarcador: el misterio es la incitación a la búsqueda, a crear y a encontrar en esa búsqueda:

> Antiguamente el teatro pudo conmenzar como magia: magia en el festival sagrado, magia al surgir las candilejas. Hoy día es todo lo contrario. Apenas se necesita el teatro y apenas se confía en sus laborantes. Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe.
>
> Para lograrlo hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Sólo entonces podemos comenzar.

Insisto en que me he limitado en estas notas a hacer referencia a algunos de los puntos tratados. Los que supongo fundamentales. Pero advierto que *El espacio vacío* está lleno de interesantes sugerencias, de análisis profundos de problemas básicos, y siempre con un lenguaje simple, escueto, tajante, que confiere facilidad de lectura y amplitud de difusión a un tema tan importante y motivo de tanta preocupación, pero sobre el que tan poco se sigue haciendo entre nosotros. El teatro que se hace en España hoy, y hablo en términos generales, es un teatro *mortal* porque «toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean. En este sentido, el teatro es relatividad. Sin embargo,

(2) El subrayado es mío.

un gran teatro no es una casa de modas: existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales que sustentan toda actividad dramática. La trampa mortal consiste en separar las verdades eternas de las variaciones superficiales, sutil forma de esnobismo que resulta fatal».—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izquierda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

LOS ENSAYOS DE BUERO VALLEJO

El que hoy es nuestro primer autor dramático acaba de publicar un libro de ensayos: *Tres maestros ante el público* (1). Es probable que más de uno se sienta sorprendido por esta en apariencia insólita actividad de Buero, pero conviene aclarar cuanto antes que no se trata de trabajos inéditos, sino de la recopilación de tres ensayos extensos, uno de los cuales constituyó su discurso de ingreso en la Academia. Por otra parte, los más atentos seguidores de su labor teatral no ignoran que, junto a ella, hubo desde el principio otra de carácter teórico también muy interesante, manifestada en aquellos densos epílogos que acompañaron las ediciones de sus primeras nueve obras y en su aportación al volumen colectivo *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, publicado en 1958 bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja. El punto central de sus meditaciones lo constituía entonces la tragedia. En realidad, Buero viene preguntándose desde hace casi veinticinco años cuál es la esencia de lo trágico y cuál podría ser su vigencia actual. Su respuesta no ha variado en lo fundamental, pero se ha ido enriqueciendo a lo largo de tan lenta maduración.

Con la alusión a sus trabajos pasados se trata de indicar qué conceptos que aparecen en el más reciente ensayo de este libro responden a meditaciones muy hondas y muy anteriores. Y también de resaltar que en Buero hay un teórico del teatro muy digno de estudio, hasta el punto de que se puede afirmar que sus logros escénicos dependen en buena parte de su lúcida conciencia de lo que debe ser la propia obra, acompañada, por supuesto, de la potencia creadora, ya no racional, sino intuitiva.

Esta despierta atención, cuando analiza las teorías y obras ajenas, produce resultados tan felices como los del primero de los ensayos ahora recogidos en libro, en el que, con el título *De rodillas, en pie, en el aire*, se fija en la teoría del esperpento de Valle-Inclán. Este

---

(1) Alianza Editorial. Madrid, 1973.

trabajo, publicado originariamente en 1966, no ha hecho sino ganar en actualidad por el aumento del interés hacia todo lo que se relacione con la obra de don Ramón. Buero ha observado, entre otras cosas, que la estética del esperpento supone en el creador el abandono de la perspectiva trágica, desde la que el personaje es visto como un igual cuyos padcimientos nos producen horror o lástima, y la consecuente adopción de un punto de vista «desde el aire», con el que el autor pasa a ser casi un demiurgo que maneja los hilos de sus grotescos personajes, motivo tan sólo de befa o escarnio.

Pero esto, que parece cosa sabida, porque el mismo Valle insistió en aclararlo, es un postulado teórico no siempre aplicado luego por él en la práctica, es decir, en los mismos esperpentos. Buero, siguiendo una sugerencia apuntada por Torrente Ballester, observa que el creador desborda en Valle al teórico y que, al escribir *Luces de Bohemia* o *Las galas del difunto,* abandona en algunos momentos esa mirada de superioridad e introduce la grandeza trágica que despierta la piedad y el sobrecogimiento. Estas ocasionales rupturas no son, como algunos pensarían, flaquezas de creador o caídas en el ternurismo, sino demostración de que Valle-Inclán era mucho mayor artista que teórico; porque, como el mismo Buero dijo en 1963, «el esperpento es bueno porque no es absoluto», frase repetida y completada ahora: con esas aperturas a lo trágico el autor consiguió que sus esperpentos «no se queden reducidos a farsas ligeras» (página 42).

«Todo pensamiento que define, simplifica» (p. 37); es imposible captar en una fórmula todos los matices de la realidad y así ocurrió con Valle. Su teoría del esperpento no recoge esas matizaciones; sus esperpentos, sí. Para Buero, ante esta contradicción, no hay duda: quien se equivocaba era el teórico. La famosa «superación del dolor y de la risa» parece inflexible, pero la rigidez de tal formulación es denunciada por Buero, quien explica sus motivaciones: «Hubo también, sin duda, razones sociales. Escritor rebelde, Valle-Inclán volcó en sus afirmaciones teóricas toda la exasperación que le causaba la visión crítica de una sociedad envilecida» (p. 45). Y, sin embargo, cuando interviene la compasión, la carga crítica no disminuye, sino que aumenta. El esperpento absoluto o, como Buero lo llama, el «supraesperpento», acaba por ser, como *La reina castiza,* «pura befa deshumanizada» (p. 45), más allá del dolor, sin duda, pero quizá no más allá de la risa.

Este examen que un dramaturgo actual hace de otro un poco anterior no es, sin embargo, un simple problema académico o escolar. En nuestros días, la estética del esperpento es propuesta, con ese

exclusivismo que a veces nos caracteriza, como el único camino para una dramaturgia crítica, y este es un problema que a Buero le afecta mucho. Desde luego, él no está de acuerdo con la sistemática deshumanización que la teoría de Valle parece suponer y defiende la validez de lo trágico, pero ve con claridad que la causa de tantas tardías adhesiones a las fórmulas de don Ramón es la misma que la que acabamos de citar como explicación de su origen: «Una sociedad hipócrita engendra escritores rebeldes. Es natural que en nuestro tiempo haya tantos y que entre ellos se encuentren quienes se inclinan de nuevo hacia el esperpento como fórmula literaria: el esperpento puro es la forma suprema de desdén. Y cuando decidimos ver a nuestros semejantes como esperpentos, ya no cuesta mucho ejercer sobre ellos violencia» (p. 47). Sin embargo, esto produce dos efectos, a cual más pernicioso: de un lado, originará una sensación de falsa seguridad, porque los hombres, aun los adversarios, no son muñecos susceptibles de ser barridos de un soplido. En segundo lugar, generará nuevas violencias, como un eslabón más de la larga cadena que, a juicio de Buero, es hora ya de romper, porque el problema central del hombre actual «consiste en comprender, incluso desde la perspectiva revolucionaria, los límites de la violencia» (p. 47). Y aquí se podría recordar cómo en su última obra estrenada, *Llegada de los dioses,* se plantea la aspiración, sentida por todo hombre que trate de aunar el respeto al individuo con el deseo de transformaciones sociales, de una revolución que no desemboque, genere o utilice la violencia.

Hasta qué punto estas ideas preocupan a Buero lo comprobamos cuando las vemos reaparecer en el tercero de los estudios incluidos en este libro, en el que se plantea de nuevo el problema de la eficacia crítica de la tragedia frente al esperpento, llegando a conclusiones dignas de atención. La tragedia, dice, al apelar al sentimiento, linda siempre con lo melodramático y puede nublar nuestra capacidad de reflexión como espectadores. Pero, en todo caso, al hablarnos de seres situados a nuestro mismo nivel, «siempre es posible que sintamos la crítica que encierra como una crítica dirigida *a nosotros*» (p. 156). En cambio, el esperpento parece más apto para la dura crítica de la realidad en torno; y, sin embargo, de improviso «su relación con el público dibuja un inesperado melodrama: el de los "malos"... que hay en escena, y los "buenos", que son los espectadores». De esta forma, situados por encima de los muñecos, nos consideramos superiores, y la supuesta crítica se desvanece o, en todo caso, queda desvirtuada al sugerir al espectador «la engañosa idea, adormecedora de toda limpia autocrítica, de que es un juez

infalible y ajeno a las debilidades de los personajillos que contempla», produciéndose así el paradójico resultado de que «obras animadas por un propósito de crítica social paralizarán la autocrítica social de los espectadores» (p. 157).

Pero ello no le ocurrió a Valle-Inclán porque supo apartarse de forma implícita de la rigidez de las teorías que explícitamente predicaba. El haberlo sabido ver constituye una importante aportación de Buero Vallejo, reconocida ya por algunos de los más importantes valleinclanistas. Así, Bermejo Marcos ha podido calificar el suyo de «acertadísimo y perspicaz ensayo» (2), mientras S. Greenfield califica esta aportación de «capital» (3). Otros aspectos no menos sugestivos de este primer ensayo del libro, como, por ejemplo, la acertada consideración del valor del mito en la literatura, deben ser soslayados para poder considerar las otras dos partes.

Buero es hoy eminente dramaturgo, pero en su adolescencia y juventud pensaba ser pintor. Solo la forzada inactividad plástica durante diez largos años de guerra y posguerra le obligó en 1946 a replantearse su vida y a tentar el camino por el que ha seguido. Sabiendo esto, no nos extrañará que, después de Valle, el segundo maestro de los aludidos en el título sea Velázquez y la obra estudiada *Las Meninas*. En realidad, la devoción por el pintor del XVII nació muy pronto en él; Velázquez ha sido, casi más que una devoción, una obsesión, en la que es hito bien conocido el drama que le consagró en 1960.

«El espejo de *Las Meninas*» no es, por ello, una mera divagación de hombre de letras sobre un terreno ajeno, como puede ser el pictórico, sino un detallado y erudito estudio de varios aspectos del más importante cuadro de Velázquez, uno de los cuales, la reconstrucción de la perspectiva, supone un descubrimiento de primera importancia. Basándose en un trabajo del arquitecto Moya (4), y modificando levemente alguna de sus premisas, Buero llega a la conclusión inobjetable de que las líneas de fuga demuestran que la imagen de los reyes que se refleja en el espejo del fondo no puede proceder de las personas regias situadas en el lugar en que hoy se coloca el espectador, es decir, frente al cuadro, sino precisamente del lienzo que Velázquez finge pintar y del que solo vemos el envés. El misterio que siempre encerró este enigmático cuadro queda así desvelado.

---

(2) Manuel Bermejo Marcos: *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Anaya. Salamanca, 1971, p. 185.

(3) Sumner N. Greenfield: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Fundamentos. Madrid, 1972, p. 246.

(4) Ramiro Moya: «El trazado regulador y la perspectiva en las "Meninas"». *Arquitectura*, número 25. Madrid, 1961, pp. 5-9.

La comprobación matemática de esta afirmación ha llevado a modificar nuestra idea de *Las Meninas*, hasta tal punto que un crítico de arte tan eminente como Lafuente Ferrari, que durante treinta años afirmó que «el gran lienzo en que pinta Velázquez no será el retrato de los reyes reflejados en el espejo, sino el propio cuadro que contemplamos» (5), ha modificado recientemente su opinión, aceptando la tesis de Buero, lo mismo que ha hecho, por ejemplo, Valeriano Bozal (6). Pero este ensayo no se agota con este descubrimiento, y no pocas ideas afortunadas sobre la personalidad y la significación de Velázquez podemos encontrar también aquí; entre ellas, la de la engañosa sencillez del pintor, que en realidad es producto de una elaboradísima y consciente selección de enfoques y perspectivas; o, en fin, la destrucción del mito de la impasibilidad del artista, que esconde una dinámica «tensión titánicamente equilibrada» (p. 91).

El tercero de los trabajos es, como ya se ha dicho, su discurso de ingreso en la Academia: *García Lorca ante el esperpento.* Pero antes de aludir a él, quizá no sea ocioso decir dos palabras sobre el hecho mismo que lo motivó, es decir, sobre su elección para ocupar un sillón de aquella casa. En efecto, tal ocasión fue, desde luego, motivo para la manifestación de sentimientos de alegría y afecto, pero despertó también en ambientes supuestamente progresistas no pocas reticencias, cuando no abiertas condenas. Ambas nacieron, a veces, de la mezquindad de ciertos sectores de la vida cultural española, siempre más abundantes de lo conveniente, pero en la mayor parte de los casos se debieron más bien a una grave ignorancia de lo que la Academia es en la actualidad. Institución con muchos defectos, como todo lo humano, es vista todavía por algunos a la luz de unos tópicos, quizá ciertos alguna vez, pero que deben ser revisados. No deja de resultar sorprendente que en algunas mentes que se dicen dialécticas aparezcan las mismas ideas que expresaban los jóvenes de hace setenta años, lo que supone una planteamiento antihistórico de la realidad, como si nada hubiera cambiado y todo fuera un eterno repetirse.

Hoy la Academia no es el tirano que dicta las leyes del lenguaje, o una especie de panteón de ilustres figuras de segunda fila, o un organismo oficial de la Administración, como muchos piensan. Se trata de una institución que busca agrupar a los más sagaces inves-

---

(5) «La pintura del siglo XVII en España», en *El realismo de la pintura, Historia del Arte Labor,* XII, Barcelona, 1935, p. 121.

(6) Enrique Lafuente Ferrari: *Historia de la pintura española.* Salvat-Alianza Editorial. Estella (Navarra), 1971, p. 71. Valeriano Bozal: *Historia del Arte en España.* Istmo, Madrid, 1972, páginas 192-193. Véase ahora A. del Campo y Francés: «Más sorpresas en Las Meninas». *Revista de Occidente,* XLI, núm. 123, junio 1973, pp. 300-318, quien califica el estudio de Buero «excelente» (p. 302).

tigadores del lenguaje y a los más ilustres creadores literarios. Que, aparte de ello, ni están todos los que son, ni lo contrario, es cosa sabida y en la que no hay que insistir, pues ocurre en todos los órdenes de la vida. Sin embargo, para algunos, el ingreso de Buero indicó que entraba «dentro de la estructura oficial de la cultura» o que se trataba de «integrar la protesta». El dramaturgo tuvo que oír cómo se le llamaba por escrito «autor engullido por la burguesía», «tigre domesticado» o «escritor admitido por el sistema», ignorándose así una larga trayectoria conflictiva con el mismo «sistema». (Lo cual, de otro lado, no constituye *per se* mérito artístico de ninguna clase.) No parece sino que hay quienes creen que ingresar en la Academia no supone un prestigio, sino un baldón.

Dejando ya de lado tan ingratos aspectos, que no son sino una muestra más de lo áspera que resulta entre nosotros la convivencia, conviene fijarse en el discurso-ensayo. En él, Buero recoge, como queda dicho, el tema del esperpento, pero se centra en el examen de la labor dramática de Lorca y, a través de él, del problema de lo trágico. Con su defensa de la concepción lorquiana de la tragedia, viene a hacer en cierto modo una defensa de su propio teatro; sería inexacto, sin embargo, considerar su atención a Lorca como mero subterfugio para hablar de sí mismo. Muy al contrario, Buero ha sabido descubrir nuevos aspectos del Teatro de Lorca, como las que se pueden considerar réplicas o respuestas a la estética de Valle. Así, en *La zapatera prodigiosa* ve latente el recuerdo de *Los cuernos de don Friolera,* bien que para oponerse a él; en una frase de *Así que pasen cinco años* y en la concepción del *Don Perlimplín* descubre también a Lorca polemizando soterradamente con don Ramón. Y se llega así a las obras mayores, como *Yerma,* en que se hace evidente su deseo de escribir tragedias y no esperpentos.

Sin embargo, hoy el mayor predicamento parece reservado para estos últimos: «Irritado por el esperpento auténtico que también a él le rodea; consciente de la necesidad de hondas transformaciones sociales que superen la carnavalada, el espectador a que me refiero reprueba lo que no parezca ofrecer eficacia crítica inmediata y... valora ante todo cada obra de arte por lo que puede tener de arma» (p. 119): peligroso camino que ha producido no pocos desvaríos estéticos en nuestra historia literaria más reciente, sin lograr, en cambio, frutos cívicos apreciables. Buero es muy consciente del papel auténtico del arte, cifrado por él en breve y feliz fórmula: «el arte, cierto, es un arma; acaso la más irresistible que el hombre ha forjado. Pero no un arma contundente..., sino un arma penetrante».

Buero, hombre caracterizado por su constante deseo de hallar un dinámico equilibrio entre extremos aparentemente opuestos, termina haciendo notar que, en el fondo, Valle no es totalmente contrario a Lorca, del mismo modo que hoy Brecht no tiene por qué serlo a Artaud. Si en fechas recientes un pedestre sociologismo condenaba toda formulación no explícitamente comprometida, hoy se han vuelto a potenciar los valores mágicos del arte y se considera incluso que el principio de la destrucción de una sociedad debe comenzar con la de su propio lenguaje, cuestionado a todos los niveles. La general desconfianza en la palabra, de que da buena muestra el propio Buero en el prólogo o «Justificación» escrito para este libro, produce en el teatro movimientos como el *Living* o experiencias como la de Roy Hart, que potencian lo que el teatro tiene de espectáculo y que, cuando menos, han servido ya para destacar el papel creador del actor, secularmente relegado a ser mero instrumento al servicio del texto dramático. Pero existe el peligro de llegar a una vía muerta. La destrucción del texto puede acabar con el teatro. El pensamiento de Buero en este punto, como en todos, es, sin embargo, esperanzado. Quizá lo que ocurre hoy no sea más que una vuelta a los orígenes y estas tentativas sean una resurrección dionisíaca del ditirambo helénico, con su rito, su embriaguez y su exaltación. En tal caso, usando de la conocida fórmula de Nietzsche en *El origen de la tragedia*, más o menos pronto se producirá una fusión de este elemento con la mesura apolínea y de ambas renacerá, otra vez, la tragedia: «Cuando ello suceda, Lorca... estará esperando como un antecedente inadvertido» (p. 161). A lo que podemos añadir nosotros: Buero, también.—*LUIS IGLESIAS FEIJOO (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

AUTOAGRESION

El doctor norteamericano Karl Menninger nació en 1893. Es obvio consignar que se trata de un distinguido psiquiatra, autor de obras importantes, profesor de psiquiatría en la Facultad de Medicina de Kansas y presidente de un par de Asociaciones científicas de gran relieve. El libro que ahora nos ocupa, *Man against himself*—traducido recientemente en España por *El hombre contra sí mismo* *—, fue

* Karl Menninger: *El hombre contra sí mismo (Man against himself)*. Traducción de Pedro Debrigode. Ediciones Península. Barcelona, 1972, 454 pp.

publicado originariamente en 1938, es decir, que llega a nuestra lengua con un retraso de treinta y cuatro años.

La primera sospecha se refiere, naturalmente, a si el largo tiempo transcurrido no le ha restado actualidad al libro de Menninger. Resulta difícil que por nosotros mismos podamos determinar esa circunstancia, ya que ello nos obligaría nada menos que a estudiar la historia de la psiquiatría, lo cual no parece plausible en una recensión bibliográfica. Sin embargo, tampoco es lícito proseguir sin constatar, en una cierta medida, el juicio personal que inspire la tarea de Menninger con la de los posteriores estudiosos del tema. Y me ha sido fácil comprobar que muchas conceptuaciones del psiquiatra norteamericano están vigentes por la sencilla razón de que han pasado a nutrir la bibliografía de tratadistas más actuales cronológicamente, tales como el de Farberow y E. S. Shneidman sobre el suicidio y su prevención o el de Mitscherlich sobre la agresividad humana. Por otra parte, desde un punto de vista personal, fiado del propio criterio, cabe afirmar que el problema de la agresividad humana y del suicidio no tiene posibilidades de transformación profunda, revolucionaria, hasta tanto no muestren su verdadera faz las investigaciones que se vienen celebrando en torno al control físico de la mente y al empleo de las drogas en las perturbaciones del cerebro, así como también influiría en el progreso de la lucha contra la enfermedad una auténtica reordenación de las condiciones sociales de vida. Si nada de eso se ha producido, es normal que la lectura de Menninger, pese al tiempo transcurrido, nos parezca no sólo de actualidad, sino importante en su ámbito, pleno de experiencia clínica, de literatura científica seleccionada y de una preocupación constante. Desde Freud a nuestros días, pasando por Konrad Lorenz, Melanie Klein, S. A. Barnett, Anthony Storr, Castilla del Pino y otros, el tema de la agresividad, hacia afuera o hacia adentro, con sus derivados (locura, depresión, suicidio, neurosis y psicosis en general), está conociendo una especializada atención.

Karl Menninger es el estudioso particular de las diversas formas que el hombre ha ideado para combatirse a sí mismo. Se trata de la agresividad, pero en la variante de la agresividad introyectada. Para Menninger toda autoagresividad es una forma de suicidio. La gente se puede matar de súbito, con «éxito», consumadamente, o se dedica a matarse despacio mediante enfermedades fingidas, accidentes intencionados, conducta antisocial, alcoholismo. Conocer todas las formas de suicidio ayudaría al proceso de la propia conservación. Este es el motivo que impulsa a Menninger. Sintetiza y prosigue la obra inciada, entre otros, por Ferenczi, Alexander y Simmel.

Menninger parte —no tiene por menos— de la formulación freudiana en torno al instinto de muerte y a su permanente conflicto con el instinto de vida *(eros* y *thanatos),* que hace a los seres de naturaleza dual y contradictoria, como ocurre en el mundo de la física y de los corpuscondas. *El hombre contra sí mismo* estudia, por consiguiente, los móviles profundos del suicidio, en su acepción consciente y radicalizada; las formas de suicidio crónico, en que los efectos nocivos son más ambiguos y se escalonan en el tiempo. El libro de Menninger también desarrolla una amplia teoría de la destrucción autodirigida y facilita las técnicas en vigor (recordamos que se trata de 1938) para combatir el mal.

Nuestro autor combate la idea popular de que el suicidio obedezca a causas de fácil explicación (ruina económica, enfermedad incurable, locura). Niega la sencillez —aparente— de las conexiones causales y demuestra que el gesto del suicidio, pese a la evidencia irrefutable de los motivos inmediatos, es muy complejo y abarca prácticamente las peculiaridades de la vida entera del sujeto. En la hipótesis de Menninger para la explicación de los motivos profundos del suicidio se advierten estos tres elementos: «*a)* impulsos derivados de la agresidad primaria cristalizada como un *deseo de matar; b)* impulsos derivados de una modificación de la primitiva agresividad, la conciencia, cristalizada como el *deseo de ser matado,* y *c)* creo que existen señales claras de que parte de la original agresividad primaria autodirigida, el deseo de morir, se enlaza con los motivos más sofisticados y agrega fuerza a la total vectorial que impele la precipitada autodestrucción». Todo esto se halla indudablemente complicado por factores exteriores (sociedad, familia, costumbres). Menninger rebaja la influencia del hereditarismo y especifica que «la firme progresión de las tendencias de autodestructividad aparecen muchísimo antes de la consumación del acto decisivo».

A las formas atenuadas de autodestrucción, donde los instintos de vida y muerte se neutralizan un tanto, con predominio del segundo, Menninger las denomina suicidio crónico, representado por el ascetismo (el santo o el mártir que castiga su cuerpo con la soledad y el ayuno), el alcoholismo y maneras de neurosis en las que los pacientes se manejan hábil e inconscientemente para encerrarse ellos mismos en la situación destructiva. Es muy destacable en el libro de Menninger el estudio clínico e histórico que dedica a los ascetas, mártires y santos, cuya conducta encierra todos los elementos —autopunitivos, agresivos y eróticos (principio vital)— reconocibles en el verdadero suicidio. Asimismo, en los comportamientos antisociales —criminalidad, perversiones sexuales (homosexualidad, incesto)— ve

Menninger un estrecho paralelismo con las motivaciones del suicidio. Estoy seguro de que sus ideas sobre la gestación y determinismo social de la criminalidad son absolutamente revolucionarias para su época, si bien fueron precedidas por Alexander y Healy: «La verdad del asunto es que nosotros los norteamericanos nos creemos que el crimen no recompensa... si le atrapan a uno.» Alude a la opinión media cínico-pragmática, en contra de la moral edificante y más bien falsa, por ejemplo, de las películas con buen final, es decir, con criminales convictos y arrepentidos que claudican ante la ley. Menninger se permite en esta parte de su obra una digresión ajena al tema central, que es de agradecer, pero no obsta, naturalmente, para que la criminalidad siga siendo un problema autodestructivo principal. Lo que ocurre es que Menninger se muestra reticente en virtud del gran número de criminales que no sólo no acaban en la cárcel, sino que adedás ostentan poder y los beneficios del mito heroico popular.

Otro de los caminos hollados por Menninger es sostener el postulado de que algunas enfermedades somáticas pueden considerarse como una autodestrucción orgánica indirecta.

Por fin el autor se pregunta si es posible estimular el instinto de vida contra el instinto de muerte. Los posibles métodos para tratar cada uno de los componentes en las motivaciones autodestructivas —el elemento agresivo, el autopunitivo y el erótico— constituyen la última parte de este sin duda importante libro, que revela un sinnúmero de enigmas en el comportamiento humano. Dichos métodos se refieren en términos generales al alivio de la conciencia de culpa, a la liberación coordinada de los impulsos agresivos y emocionales, a la desviación del amor narcisista. Menninger es consciente de que los principios para combatir la autodestrucción son más fáciles de enunciar teóricamente que ponerlos en práctica, pero afirma la superioridad de la terapia psicoanalítica sobre los demás esfuerzos médicos para mitigar las fuerzas que dirigen la autodestrucción de la persona. En la época de redacción de *El hombre contra sí mismo* el psicoanálisis de aplicación práctica estaba en sus comienzos, y Menninger reconoce lo prematuro de ciertas predicciones en este sentido, así como dedica atención al aspecto sociológico del tema, los programas políticos y la incidencia del medio ambiente social en las enfermedades individuales.

Estas disciplinas especializadas y en realidad complementarias llevan a Menninger a señalar la escasez de esfuerzos de coordinación entre científicos sociales y científicos de la mente y a los reproches mutuos que se hacen unos de ignorancia sobre los efectos de la

masa y de la estructura social y otros de ignorancia sobre la psicología individual.

Cuando Menninger escribía su libro ya se respiraba la atmósfera de la segunda guerra mundial. Es cruelmente irónico que tanta preocupación por la salud mental y el equilibrio de las almas desembocara en el caos armado «lúcidamente» planeado.

La obra de Karl Menninger hay que clasificarla entre las clásicas y fundamentales para el entendimiento del suicidio y de los diversos caminos y maneras de la autoagresión, drama universal que no disminuye con el transcurso del tiempo: aumenta igual que la población y otros elementos provocadores de tensiones amargas. El psicoanálisis enseña, en estos casos, que conocer la génesis y desarrollo de la psicopatía permite, en algún sentido, controlarla y hacer al enfermo consciente de que sus respuestas al medio no son idóneas.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19, MADRID-24).*

CERNUDA, ¿POETA BUCOLICO?

Un hecho del que es necesario dejar constancia, dado ciertos niveles y orientaciones de algunas políticas editoriales, es el de que una editorial española se haya decidido a divulgar por fin una de las obras claves, y quizá de las más importantes, con que cuenta la bibliografía cernudiana. Me refiero a la traducción, excelente por cierto, que Salustiano Masó ha hecho para Alfaguara de la obra de Philip Silver *Et in Arcadia ego,* poniendo así al alcance del lector español la revelación de un aspecto bastante olvidado en los trabajos sobre la poesía de Cernuda que hasta la fecha estaban a nuestra disposición. Viene a hacer hincapié el libro de Silver en el aspecto bucólico de la obra de Cernuda. El crítico lo considera así ante todo, lo cual a mi manera de ver me parece una limitación del mundo cernudiano. Pero vayamos por partes. El interés cada vez mayor que despierta la obra del poeta sevillano (mucho menos sevillano de lo que pueda pensarse) es una clara demostración de que para la voz poética no hay barreras ni limitaciones de ningún tipo. Dadas las múltiples direcciones y la riqueza de orientaciones que hay en nuestra poesía más de ahora, y dado que todas ellas, o al menos las más importantes, reconocen abiertamente como influencia fundamental la poesía de Cernuda, y que son al mismo tiempo tan dispares entre sí, cabe pensar en que la obra de Cernuda tiene que ser ne-

cesariamente una obra caracterizada por su multiplicidad, ya que su lectura prende e impulsa creaciones poéticas tan distintas como la de Brines o Valente, y aun aquella otra poesía más joven que elimina conscientemente toda actitud moral en su poesía. Entonces el libro de Silver, a mi modo de ver, presenta como defecto fundamental el de seguir una lectura única de la obra del poeta, pues el mundo cernudiano exige sobre todo la idea de multiplicidad. Esta misma multiplicidad aparece muy clara en el homenaje más completo que hasta ahora se ha ofrecido al poeta, y me refiero al que hizo la revista valenciana *La Caña Gris* en otoño de 1962. Allí dieciséis críticos y poetas dan sus lúcidas y emocionadas impresiones ante la obra de Cernuda: y de nuevo la disparidad. Repásese también por significativa alguna encuesta hecha en *Cuadernos para el Diálogo.* Lo cierto es que el interés por Cernuda crece cada vez más y cada vez más la bibliografía del poeta es de una mayor calidad. En este sentido es una pena que aún permanezca inédita la tesis de C. P. Otero, el brillante traductor de Chomsky, sobre la obra del poeta. Quizá él, dada la amistad que le unió a Cernuda en los últimos años de la vida del poeta, sea una de las personas más capacitadas para hablarnos de la obra cernudiana. Y no sólo la tesis de Otero, sino algunas otras esperan publicación. En este sentido la más reciente ha sido la de Jenaro Talens, *Introducción a la lectura de Luis Cernuda;* se prepara otra en Valladolid, y hace muy poco se ha leído una en Madrid. En fin, que todo habla de un interés creciente por la obra de Cernuda, tanto desde el campo de la creación como desde el de la crítica literaria.

Quede claro ante todo que recomiendo vivamente la lectura del libro de Silver. Es una de esas raras y felices muestras de cómo la crítica ayuda, aclara y completa la posible lectura de un poeta. Lo que me parece ya más incorrecto, el título que se ha dado a la traducción castellana, puede indicar una lectura determinada que es quizá ajena al deseo del autor. Aumenta todavía más la extraña leyenda tejida en torno al poeta, como si en Cernuda pudiera haber alguna leyenda. Propondría más bien en este sentido *El poeta en su mundo,* o algo así. O el original, afortunadísimo. Hay, naturalmente, algunos detalles dentro del libro que no son del todo exactos, y a ellos nos referiremos. Baste saber ahora que, a mi modo de ver, el fin último del libro de Silver, que es el de resaltar la *completa* y *auténtica* entrega del poeta a su obra, me parece logrado totalmente. No me parece muy exacto el hecho de considerar a Cernuda fundamentalmente como un poeta bucólico. Es más bien, en algún momento de su obra, la existencia o deseo de una Arcadia con unos determinados atributos a lo que debe referirse Silver, ya que la palabra bucólico tiene unas connotacio-

nes más limitadas para nosotros. Una cosa es el deseo de posesión de la realidad, poética o no, la búsqueda de un mundo mítico en donde el hombre pueda poner su alma a la búsqueda y posesión del deseo, y otra el vivir un mundo artificioso que son las connotaciones que puede tener la palabra bucólico.

Comienza el libro de Silver con una somera biografía del poeta que es completamente necesaria, pero que bien pudiera haber sido más detenida. Faltan datos y quedan oscuras algunas de las motivaciones que obligaron al poeta a tomar ciertas decisiones fundamentales en su vida. Y digo que esto me parece necesario, pues es una de las mejores maneras de terminar con la leyenda de un Cernuda raro. Demostró en muchas ocasiones su inteligencia, su gran inteligencia, diría yo; entonces ciertas actitudes que parecen arbitrarias tienen que tener forzosamente alguna explicación. Lo somero de la biografía es quizá debido al deseo de Silver de unir biografía y poesía en la búsqueda del poeta bucólico que hay en Cernuda. Hay pocos datos concretos sobre la vida del poeta en el Madrid de la preguerra y de su trabajo en las misiones pedagógicas (no olvidemos la completa relación que hay entre enseñanza y poesía en el transcurrir de los monólogos dramáticos del poeta). En este sentido he visto algún afortunado texto en la revista *Triunfo*. En general, esta biografía sigue a grandes rasgos la biografía que el poeta quiso que fuese la de su vida y que dejó trazada en *Historial de un libro*. Y era necesario ir más allá y buscar la contradicción, el error, el fracaso, pues ese fue un aspecto muy importante de su condición humana y alimenta muy en buena parte su poesía. Así queda poco claro, como el mismo poeta lo deja, las causas por las que no regresó a España durante la guerra civil, y partimos en esta consideración del simple interés crítico y biográfico. Las actitudes morales de nuestro poeta no necesitan explicación, pues han quedado muy claras en su obra. A estos datos biográficos habría que añadir quizá los datos de las tristezas, que las hubo y muchas. Su misma obra las ofrece. Por otra parte el edén bucólico que busca Silver y que trata de centrar geográficamente en una realidad muy concreta no existe, o al menos no existe en esa dimensión que se pretende. Sansueña, a pesar de los pesares, no tiene esa concreción, y si la tuvo en algún momento hoy la ha perdido: a Sansueña, como sucede con la isla Itaca de Cavafis, la llevamos todos dentro. Y esto lo saben bastantes poetas españoles de hoy. La tercera edición de *Ocnos* demuestra claramente cómo el poeta trata de desvincularse de prosaísmos localizables, aunque haya múltiples referencias a Andalucía. En sus poemas aclaradas y que aún persisten, a mi modo de ver erróneamente, en algún crítico. Se podrían ir rec-

tificando pequeños matices en el libro de Silver, pero el total se impone demasiado. La pasión del poeta por su obra está maravillosamente labrada paso a paso en el libro, y es clara lección: la poesía no debe llevarla uno consigo como buenamente puede, la poesía debe de ser razón de vida, como lo fue para Cernuda.

Centra Silver otro de los aspectos de la obra de Cernuda, muy estrechamente unido al bucolismo, en la sed de eternidad del poeta, pero nunca entendida como un proceso de salvación personal al modo de Unamuno. En este sentido debe hablarse de paganismo dentro de la obra de Cernuda, al menos muy claro en algunos momentos de su obra, si bien la vivencia mítica es constante. No aspira Cernuda a la vida inmortal, pero sí quiere agotar el campo de lo posible, y ahí en el campo de la experiencia es en donde nace su deseo de experimentar la eternidad «aquí y ahora».

Aquello que decía Pavesse de que las imágenes del poeta se crean en la infancia y que decía Unamuno (No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor de alma los recuerdos de su niñez), sufre un curioso proceso de potenciación poética dentro del espíritu de la obra cernudiana. Y todo esto debía llevarlo muy adentro Cernuda. Y aquí reside otro de los grandes aciertos de la obra de Silver: el de introducirnos en la simbología del poeta; claramente queda demostrado en el libro cómo la infancia es para Cernuda un presente eterno. Y más que la infancia como *tiempo eterno*, la infancia como *inocencia*, estado ético que libera al hombre de la corrupción del tiempo real. De ahí el profundo amor de Cernuda por los niños, y sería interesante en este sentido fijarse en cuántos poemas se toma en una manera u otra este tema. Echo de menos aquí la reproducción del poema «Animula, Vagula, Blandula», que si mal no recuerdo Silver no reproduce y que sería uno de los ideales para estudiar y establecer las relaciones entre la eternidad y la infancia en la obra de nuestro poeta.

Otra de las importantes aportaciones del libro de Silver es la búsqueda de fuentes en la lírica inglesa para alguno de los poemas de Cernuda. Influencias que parecen abundantes y admitidas por el mismo Cernuda hasta tal punto que afirma que sin ellas su poesía no sería mejor o peor, pero sí sería otra cosa. Se centra el libro, sobre todo, en el estudio y aclaración de las relaciones entre realidad y deseo, que como ve muy bien Silver, con frecuencia no presentan contradicción, sino que es el mismo deseo el que funda otra realidad de la percibida a diario, que al mismo tiempo es múltiple; en este sentido es necesario dejar constancia del incorrecto sentido que da Carlos Fuentes a esta situación ético-estética. Pasa Silver algo por alto, o al menos no le concede la importancia necesaria, al problema de la *soledad* dentro

de la obra de Cernuda, pues ella conlleva el conflicto, otras veces identificación, de deseo y realidad, y ella, la soledad, es la única respuesta unívoca que se puede encontrar en la multiplicidad de la obra cernudiana. Esta situación es la que se mantiene siempre en una manera u otra en la arquitectura de sus libros. La imagen del artista héroe, el poeta y su arte son estudiados por Silver de una manera tal que convierten su libro en una joya que es necesario guardar. Y de ella, de esta lectura, aún podemos aprender algo todos: algunos poetas deben leer este libro para considerar la poesía todo lo que ellos quieran menos un acto gratuito; el lector, para que sepa de una vez con qué intensidad vive un poeta su obra, y el crítico, que también se necesita de la emoción para hablar de un poeta y que la disección no es necesaria, eso sólo se hace con los cadáveres. Cuando el poeta está vivo en todos nosotros, el poeta hace al crítico. Lo otro, los pequeños detalles, como por ejemplo el de que Cernuda no llegó a ver la tercera edición de *Ocnos*, que es erróneo (el poeta murió en la madrugada del 6 de noviembre de 1963 y la edición de la Universidad Veracruzana se terminó en septiembre del mismo año) son detalles de forma que no importan demasiado, pues tenemos entre las manos un magnífico libro.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16. VIGO).*

UN LIBRO DE CAPOTE BENOT SOBRE CERNUDA

La Editorial Gredos acaba de publicar el libro *El período sevillano de Luis Cernuda*, de José María Capote Benot.

Ya era hora de que en España —en español— apareciese un libro sobre la obra de Cernuda. Hasta el momento sólo se habían escrito ensayos y artículos sobre ella; muchos, excelentes; algunos, definitivos. En mi opinión así se pueden calificar los de José Olivio Jiménez, *Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda; Ante unas poesías completas*, de Francisco Brines; *Luis Cernuda y la poesía de la meditación*, de José Angel Valente, y *La palabra edificante*, de Octavio Paz.

A la misma altura están el discurso de Federico García Lorca con motivo de la primera edición, en 1936, de *La realidad y el deseo*, el artículo de Pedro Salinas «La poesía de Luis Cernuda», y muchos de los que ha escrito José Luis Cano, quien, dicho sea de paso, ha sido el crítico más fecundo, fiel y generoso que ha tenido Cernuda, a tra-

vés de casi veinticinco años de sospechoso silencio, en el que la crítica española sumergió la obra del poeta andaluz.

El libro de Capote se concreta al estudio y análisis de la vida y obra de Luis Cernuda hasta 1928; es decir, a los años en que el poeta vivió en Sevilla, su ciudad natal, y durante los cuales publicó su primer libro poético, *Perfil del aire,* en 1927.

La aportación de Capote Benot es una nueva floración en esta primavera cernudiana, de la que han brotado ya los libros de Elisabeth Müller, *Die Dichtung Luis Cernuda's;* el de Alexander Coleman, *Other voices: A study of the late poetry of Luis Cernuda,* y el de Philip Silver, *Et in Arcadia Ego: A study of the poetry of Luis Cernuda,* así como las tesis universitarias de Arcadio Díaz Quiñones, Couso Cadahya, J. Ancete, Carlos P. Otero y las que éste señala en la «Bibliografía sobre Cernuda» en la revista *La Caña Gris* (Valencia, 1962, núms. 6, 7 y 8). Todas ellas inéditas.

El libro que comentamos contiene indudables logros; pero no es, lamentablemente, definitivo ni en su contorno ni en sus objetivos. Un trabajo de análisis e investigación sobre la obra de un escritor o sobre un período específico de su vida se supone que sea lo más exhaustivo posible; implica el acopio y selección de todo lo que sobre el tema se ha escrito, so pena de repetir lo que ya se ha dicho o de omitir algo importante que uno no ha logrado ver. Pero creo que incluso aquellos materiales que se han desechado hay que consignarlos en la bibliografía. Y la bibliografía sobre este período de Cernuda es bastante incompleta. Por ejemplo: Capote menciona el artículo de Richard K. Newman «Primeras poesías», pero omite el de J. M. Aguirre «La primera poesía de Luis Cernuda» *(Hispanic Review,* Philadelphia, 1966, núm. 34, pp. 121-134) y el libro de C. B. Morris *A generation of Spanish poets* 1920-1936 (Cambridge, At the University Press, 1969), cuya lectura hubiera atemperado un poco la actitud exegética y apologética de Capote.

Las omisiones bibliográficas son lamentables enfocadas desde el ángulo del título del libro: *El período sevillano de Luis Cernuda.* Cuando el poeta abandona definitivamente Sevilla, a mediados de 1928, ya había publicado, además de *Perfil del aire,* más de lo que Capote señala: en la revista *Carmen* habían aparecido la «Egloga» y el «Homenaje a Fray Luis de León». Y no sería válido justificar tales omisiones diciendo —cosa muy discutible— de que no están dentro de «la misma tendencia» de *Perfil.* Estén o no estén hay que reseñarlo; como hay que hacer constar también todo lo que se ha escrito sobre ese período de su vida a fin de eliminar la opinión, compartida por Capote, de que es una época y una producción marginada por la crítica,

o bien que son veintiséis años de relativa infecundidad literaria por parte de Cernuda.

En la relación que da Capote de la obra de Cernuda «por orden cronológico anterior a *Perfil del aire,* o posterior, pero con la misma tendencia» (p. 42), ¿por qué omite las tres poesías de Cernuda publicadas en 1926 en el número 2 de *Litoral;* el poema «Cuántas dulces promesas incumplidas» aparecido en *Verso y Prosa* (febrero de 1927), en cuya revista volvió a publicar cinco poemas más, y de todos los cuales hace mención el poeta en sus cartas?

El dar una idea exacta y completa de todo lo que el poeta publicó por esos años no sólo es importante desde el ángulo del lector y del crítico actuales, sino que necesariamente tuvo que ejercer su efecto por aquel entonces: condicionar el ambiente de *Perfil* y el influjo y fama de su autor. No se comprendería, pongamos por caso, la aceptación e influencia inmediatas de *Cántico* si no se tienen en cuenta los artículos y poemas que Guillén había publicado previamente, y a través de los cuales preparó la atmósfera para el libro. Atmósfera o ambiente que, hablando en general, pueden ser fatales o beneficiosos, dependiendo de la calidad e impacto del material publicado con anterioridad.

Otra cosa: son muy arriesgadas e inconsistentes afirmaciones, como la de que Cernuda es «el único poeta maldito que quizá tenga España» (p. 37) o la de que «desde el primer momento se manifestó como un poeta clásico desde el punto de vista de la expresión» (página 139). Respecto a lo primero, ¿fue un poeta maldito porque se consideró un desterrado vital de su paraíso preexistencial del que lo arrancó la mano de Dios para arrojarlo «al tiempo y a la vida»? *(Ocnos,* 3.ª ed., p. 18). ¿Acaso porque se sintió en el mundo víctima y juguete de un «poder demoníaco», o mejor dicho, daimónico, que actúa sobre los hombres»? *(Poesía y Literatura,* I, p. 199). ¿Lo fue por su aparente irreligiosidad, su enfrentamiento e inconformidad social, su desprecio y condena de leyes, costumbres, prejuicios y normas impuestas? ¿No podría ser que, consciente e inconscientemente, le halagaba la idea de ser catalogado como tal, y, por lo tanto, la injertó o diseminó en su obra? Muchos de los desplantes y exabruptos nos parecen síntomas de ese deseo u obsesión. Recuérdese, como botón de muestra, la actitud iconoclasta y desmitificadora de algunos de sus estudios críticos; su opinión ambivalente respecto a la obra de Valle-Inclán; cómo abomina de pertenecer a cierta «fauna» española; cómo en sus versos pregona que no piensa ni desea volver a su tierra cuando se sabe por su íntimo amigo Gregorio Prieto que anhelaba e incluso hizo las gestiones oficiales para regresar. ¿Por qué no lo hizo? Qui-

zá por su asombrosa y descomunal sinceridad; por ser consecuente con aquellos versos suyos: «Sigue, sigue adelante y no regreses / Fiel hasta el fin del camino y tu vida.» Pero, desde luego, no creo que en *Perfil del aire* se encuentren síntomas de «poeta maldito».

¿Qué entiende Capote por «clasicismo» cuando define a *Perfil del aire* como un «libro clásico»? (p. 139). Ni la perfección métrica de los versos, ni el ritmo, ni el uso de estrofas tradicionales, ni siquiera la unidad formal del libro justifican tal afirmación. Por clasicismo entiendo no sólo la serenidad, equilibrio, hondura y madurez de la expresión, sino la intemporalidad y trascendencia del contenido. El propio Cernuda nunca estuvo muy convencido de la perfección y valor del libro cuando lo considera como obra de un adolescente; pero que «desde el punto de vista de la expresión sabía, más o menos, dónde iba» *(Poesía y Literatura,* I, p. 240). Ese «más o menos» encierra un holgado margen de duda e inseguridad. A una auténtica expresión coloquial, que fue su meta, no llegó nunca, aunque su lenguaje sea uno de los más líricos y perfectos de toda la Generación del 27. El hecho de que *Perfil del aire,* según Capote, sea «la obra más enconadamente defendida por el propio autor» (p. 140) avala nuestra opinión: una obra verdaderamente artística no necesita defensas enconadas, porque se defiende por sí sola contra todas las modas y gustos literarios. Además, a un poeta no se le puede juzgar por sus ideas teóricas o sus intenciones estéticas, sino por la realidad poética concretizada en sus poemas.

Claro que el «encono» con que Cernuda defendió su primer libro obedeció a la «pretendida influencia» —dijo Bergamín— de Guillén sobre *Perfil del aire.* Por supuesto que la crítica de Juan Chabás y la de Salazar y Chapela, a raíz de la aparición del libro, es superficial. En cuanto a la de Francisco Ayala, da pena —y es lo más triste que puede dar un crítico— ver cómo se limita a hacer ingeniosos malabarismos verbales y sacarle punta a lo de «perfil del aire». Pero Capote tampoco debió dejarse influenciar tanto por el artículo de Cernuda «El crítico, el amigo y el poeta», calificado por Morris «de elaborado ejercicio de camuflaje crítico que (fracasa) en ocultar tanto su deuda con Guillén como su orgullo herido *(op. cit.,* p. 158). Me parecen más lógicas e imparciales las razones de Morris que las de Capote, quien parte de la afirmación de que «Guillén no había sido poeta de obra muy difundida» (p. 132) antes de la publicación de *Cántico* en 1928. Los poemas y artículos que éste había publicado en las revistas *España* y *La Pluma* fueron suficientes para ganar la admiración de Cernuda y ejercer sobre él cierta influencia: influencia y admiración parecidas a las que en aquella época sentía por Pedro

Salinas. Si a éste le dedica la edición de *Perfil del aire*, a Guillén le dedicó el último poema. Ya en octubre de 1926, en el número 59 de la revista murciana *La Verdad*, le había dedicado los siguientes versos:

Del cristal, a un lado, el cielo
Al otro, la estancia. ¿Quién
Sueña, en el sillón, su vuelo?
El Cantor: Jorge Guillén.

Estos datos no debieran haber sido silenciados por Capote. ¿Por qué al reeditar, en 1936, su primer libro con el nuevo título de *Primeras poesías* eliminó varios poemas, así como las dedicatorias? ¿No cabría sospechar que entre otras motivaciones estaba la de eliminar del libro todo lo que oliese a Guillén?

Con esto no pretendo volver a revivir el tópico absurdo de algunos críticos en 1927. Es evidente que la visión del mundo y el tono de *Perfil* son opuestos a los de *Cántico*. Incluso la construcción y estructura de las décimas cernudianas son diferentes a las de Guillén. Ni mucho menos desvalorizar al autor de *La realidad y el deseo*, que es ya una de las obras más influyentes y decisivas de su generación. Y el futuro tendrá todavía algo más que añadir.

En mi opinión, lo mejor del libro de Capote Benot es toda la primera parte, por la novedad de los datos autobiográficos y psicológicos que suministra a través de las cartas inéditas de Luis Cernuda a Higinio Capote, padre del autor del libro que comentamos. También es magnífico el capítulo V de la segunda parte, por el minucioso y acertado análisis de las variantes de *Perfil del aire*, en su primera edición, y en las que aparece incorporado, bajo el título de *Primeras poesías*, a *La realidad y el deseo*, en 1936, 1940 y... ¿«la de 1962»? Desconozco tal edición. Sólo sé de las dos primeras y de la tercera y cuarta publicadas en Méjico por Fondo de Cultura Económica, en 1958 y 1964, respectivamente.

Y como colofón debe quedar claro que la actitud del crítico ante la obra que estudia o analiza ha de ser serena e imparcial. Debe señalar tanto los logros como las deficiencias, sin dejarse ofuscar de tal manera por aquellos que le impidan ver éstas con toda claridad. Nada de extraño es que Cernuda, en un libro primerizo, tenga sus lapsus, si, en opinión de Tito Livio, incluso *quandoque bonus dormitat Homerus*. Tampoco el crítico debe dejarse seducir por las teorías o intenciones estéticas del escritor, porque a veces ocurre que entre lo dicho y lo hecho hay un gran trecho.

Los lapsus aquí señalados en nada disminuyen el valor, en conjunto, del libro de José María Capote Benot. Lo hice movido por las

mismas razones que engendraron *El período sevillano de Luis Cernuda:* la admiración por el gran poeta sevillano y por el deseo de hacer justicia a su obra. Y bajo este aspecto es también digna de todo encomio la Biblioteca Románica Hispánica de Gredos, que asumió la publicación del libro, a pesar de que su director, Dámaso Alonso, fue tan injustamente incomprendido por Luis Cernuda.—*JOSE LUIS COUSO (Universidad de Puerto Rico. Dpt. Estudios Hispánicos, Managüe, 2, PUERTO RICO 00709).*

DOS POETAS EN LA EXPERIENCIA SEMIOLOGICA

La proliferación, en los últimos tiempos que vivimos, de una nueva vanguardia poética que, acelerada y victoriosamente, va extendiendo su influjo a las tradicionales formas discursivas de la poesía internacional, obliga ya y sin más demora al replanteamiento de sus axiologías, de su técnica y formas, de sus funciones en la sociedad y de su problemática existencia en el futuro. La poesía concreta, especialista, cinética, semiótica, o cualquiera otra forma de poesía experimental, parece recoger la antorcha de una agostada tradición poética, manifestándose no como una negación de ésta, sino como enriquecimiento y expansión de sus posibilidades expresivas y, ello importa más que nada, como una quizá única y postrera posibilidad de salvación, de integración de la poesía en el mundo de hoy.

Dejando ahora de lado la ya clásica diatriba de si toda semiología o metalenguaje ha de ser referido, finalmente, en términos de lengua, la verdad es que esta nueva experiencia poética se nos manifiesta como el fenómeno más puro y verdadero de socialización de la poesía. Sus comunicados y figuras, afectados sin duda por los aportes del *affiche,* del anuncio radiado, televisivo, muralista; por el influjo del cinema, de la arquitectura, del folklore, de la cultura revolucionaria y de la informática, están ya reclamando por derecho propio una atención y unos estudios críticos que, tal vez, escasean por cautela prudente (mejor sería decir por cobarde ignorancia) o por fascismo cultural inadmisible.

No podemos reflejar aquí la ya incontable nómina de líderes de esta poesía experimental. Sin embargo, y a escala nacional, hemos de reflejar el hecho histórico de la aglutinación del Grupo de Poesía N.O. (1968: Fernando Millán, Jesús García Sánchez, J. C. Aberásturi, Jokin Díez y Enrique Uribe, más o menos guiados por las indagaciones y

conexiones internacionales que aportó nuestro llorado Julio, nuestro amigo Campal).

También reseñaremos las posteriores manifestaciones de Miguel Lorenzo, Francisco Zabala, Amado R. Millán; la creación del grupo Zaj, fundado por los músicos Juan Hidalgo, Walter Marcheti y Ramón Barce, y cuyos libros y demás publicaciones fueron realmente buenas muestras de poesía experimental; tampoco olvidaremos la poesía visual del pintor José María Iglesias, del poeta Alfonso López Gradolí, del ya citado Millán, de José Antonio Cáceres, de J. M. Ruiz Solsona, de Luis Conde, de Joaquín Monclús, de Víctor Puyuelo, de José M. Broto. Podrían citarse muchos otros nombres significativos: José L. Castillejo, José Luis Galán, José María Montells, Antonio F. Molina, Juan Ocarte, Francisco Pino, etc.

El concreto fenómeno de que poetas provenientes de la poesía tradicional (por orden alfabético: Juan Eduardo Cirlot, Antonio Leandro Bouza, Alfonso López Gradolí, Carlos Edmundo de Ory, Rafael Soto Vergés, etc.) militen sin timideces ni *snobismos* en las tareas de la poesía experimental, es un hecho sintomático. El hecho de que Angel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Blanca Calparsoro e Ignacio Gómez de Liaño desertaran de ella, según algunas evidencias, tampoco deja de serlo. La poesía experimental es un terreno fluctuante, comprometedor (¡el compromiso enorme de la cultura en marcha!) y, sobre todo, poco, poco agradecido. Pero a esos luchadores solitarios se agregan, día a día, nuevas voces y esfuerzos. Hoy, y como un homenaje de interés y respeto hacia todos ellos, citados o no citados, vamos a reseñar la agregación de dos nuevos *soldados* a la milicia juvenil, inconformista, alegre, abierta, de esta poesía experimental.

I. JOSE MIGUEL ULLAN: DESTRUCCION, SALVACION DE LA POESIA

Quizá sea José Miguel Ullán, con sus últimos libros de poesía, el más audaz autor, el que sitúa a nuestro género en la aventura peligrosa de los metalenguajes. Llamado por algunos *embajador no oficial* de la joven poesía española en París, es también Ullán el exiliado voluntario de nuestra poesía tradicional.

Desde la aparición de *Mortaja,* libro apenas conocido en España (1), su obra parece estar vocacionada a cierta acción dinamitera. Decidido José Miguel Ullán a su tarea destructora, desintegra las estructuras poemáticas, a nivel de sintaxis, de moldes expresivos y de métrica. Su trayectoria de escritor ha ido, desde el poema *textual* (entiéndase

(1) José Miguel Ullán: *Mortaja.* Ediciones Era, Méjico, 1970.

de lexicalización congruente y ordenada) hacia el poema *objeto.* Esta vieja aventura, de innúmeros retornos en la historia del género, corre desde los caligramas clásicos hasta la poesía visual y concreta. La importancia de la actitud tomada por Ullán, ya ni vieja ni nueva, como hemos indicado, radica en su facultad instrumental dentro de nuestra coyuntura histórica.

Enfrentarse, con funciones de crítico, a estos productos del poeta exige un especial cuidado, una visión bien amplia de los problemas actuales de la poesía española; pero, sobre todo, un acercamiento bienintencionado y naturalmente inteligente a sus arduos propósitos.

Ciertas mentalidades estultas o marfuces han querido entender que este prometedor poeta que *era* José Miguel Ullán se ha instalado definitivamente y sin redención en el cómodo ejercicio del inaprehensible trabalenguas. Visión torcida que ha apoyado nuestro mismo poeta con el empleo prolífero de jerigonzas, barbarismos, jergas, anacronismos, voces dialectales, neologismos, corrupciones, cultismos... Este aspecto lingüístico de la poesía de Ullán, profundamente positivo y atrayente, debe ser tratado aparte, con la extensión que se merece. En cuanto a la supuesta adscripción de nuestro autor al ejercicio de los trabalenguas, digamos que ello sería cierto si se entendiese por lenguaje artístico una especie de contrato inamovible. Pero la condición contractual de la expresión, superada hace tiempo en el estudio estructural de los lenguajes, ¿cómo no habría de ser desestimada en los juicios críticos acerca del idioma del arte?

De cualquier modo, la violenta ruptura del poeta con las tradicionales claves expresivas, siendo como es un hecho de libertad absoluta y creadora, es también una aventura peligrosa que él solo está corriendo, que deberá correr, por sus propios cuenta y riesgo. Tal vez nuestro poeta pudiera estar metido en un inextricable callejón sin salida. Lo que sí es bien cierto es que su postura de creador no es, de ningún modo, cómoda.

El mundo está podrido, deshecho. Nuestro poeta quiere consumar su destrucción con un arma explosiva: la palabra. Pero su verso tiene cualidades, a la vez, germinales. Utiliza el lenguaje popular con intención irónica y, al mismo tiempo, refrescante: *Hasta la lagartija y el tazón, / todo fuera espectral si en la nostalgia / trabalenguas forjase del establo, / entoñase la viga, acompasara / un tumulto de acordes en cogollo / —falsos como este enojo que ahora escarba / en la perdida aldea, y se dilata / cual un soplo de lenguas implacables* (de *Mortaja,* poema «Y el perejil le nació en la frente», p. 17). Lengua dinamitera e implacable, que busca el anarquismo de las formas, la destrucción de la estructura acostumbrada:

(Dos disparos: etc.) «Mi escala celestial»: Heinrich von Kleist. perdida yo(la Vogel, jijijí), con la nata aún bailándome en los labios(míos)te(me) muero ay riendo 21 de noviembre riendo Heinrich Vogel riendo (urbixko etorri zera) adiós/ otoño («rechazarás la rima») riendo y en dos y en dos presentes ay

(de *Mortaja,* poema «El humo ciega tu boca», p. 56).

A niveles de ciencia semiológica (semántica, sintaxis, praxis) es como debemos situar los empeños desintegradores de la poesía de este fogoso salmantino. La destrucción de la estructura del lenguaje, del lenguaje poético se entiende, pertenece ya a esa esfera fenoménica de lo que se ha llamado estilística genética o individual. En efecto, la praxis (correspondencia textual de la obra con las motivaciones psicológicas de ella) ha ejercido en Ullán una avasalladora hegemonía sobre la masa de significados y de su ordenación en el conjunto. *La libertad y la canción se quedaron para siempre en otros prados,* piensa nuestro poeta; y porque las palabras ya no saben edificar, hay que tornarlas pólvora. Hay que dinamitar las antiguallas y las rotas ruinas.

Pero es en su último libro, *Maniluvios* (2), donde se consuma verdaderamente la desintegración de su sintaxis, entrecortada e inconexa, de jadeantes significaciones fragmentadas:

brusco tañido afuegolen
to el ave grave la boca
escupe escupe y poi t
an tan tan jaldre crac
cierra quijales y en el
recle oreas tú débil
labe costurón sin tul

(de *Maniluvios,* poema «La resistencia del poema», p. 21).

Está claro que Ullán quiso reproducir en el poema, *onomatopéyicamente,* los procesos obstaculizados de la generación poemática. Ateniéndonos estrictamente a la estructura manifiesta, o de superficie, afloran en seguida los hallazgos fonéticos, las aliteraciones consonánticas *(ave-grave, jaldre-crac, débil-labe),* de afortunadas funciones expresivas. Sobre este mismo plano de las superficiales estructuras, y extendidos los árboles de derivación concretos, podríamos ya ordenar los significados del poema: la *boca* (que es como un *ave grave)* con *brusco tañido, a fuego lento, escupe, escupe, con tan jaldre* (amarillo) *crac* (crujido) en el cerrar de los *quijales* (quijadas) y en el *recle*

---

(2) José Miguel Ullán: *Maniluvios.* Colec. de poesía «El Bardo». Ediciones Saturno. Madrid, 1972.

(recreo, tal vez *otium* latino, o tiempo dedicado a la fecundidad artística), *tú* (o sea, el poeta), *oreas* (manifiestas, proclamas) *tú débil labe* (mancha, plaga) o *costurón sin tul.*

Los árboles de derivación abstractos, en el segundo plano, o estructura profunda, podrían llevarnos a las siguientes interpretaciones: *Poeta: tu boca, que es como un ave furibunda y grave, esculpe con trabajo, con crujidos amarillentos, versos y, tras brusco tañido, los escupe. Luego muestras la débil plaga de tus versos, mancha sombría e inútil, que es como un burdo costurón sin tul.*

Si antes remitimos a la Semiología es porque la poesía de Ullán se ha situado ya en la zona de los metalenguajes. En efecto, el poeta no sólo ha recurrido a un juego de funciones en el espacio y en la estructura de la página, sino también ha introducido en su poesía un elemento estético estrictamente visual, apelando a lo gráfico, al mundo sígnico del *comic* (vid. *Mortaja, opus cit.*, p. 56).

En resumidas cuentas, las búsquedas poéticas de Ullán podrían concretarse, por un lado, en la eclosión lingüística (abertura de idioma hacia la jerga, la anacronía, las voces dialectales, etc.) y, de otro lado, en la conjugación de los valores espaciales y gráficos.

Sí, es muy posible que, a la poesía *oficial* ibérica estos poemas explosivos y herméticos pudieran parecerle un divertido, si no enojoso, trabalenguas. Pero, señores del café Gijón, estos textos también son poesía y, no como la vuestra: con futuro, con velas. Enhorabuena, Ullán, por tan valioso escándalo.—*R. S. V.*

II. LA POESIA ESPACIALISTA DE JAVIER LENTINI

En el complejo haz de las poéticas experimentales, la obra de Javier Lentini debe ser inscrita en la tendencia espacialista. Su libro *Poesía espacial* (3), como nos lo indica ya su propio título, nos ofrece en sus textos una adscripción nada dudosa, frente a los otros campos especulativos de la poesía visual o concreta, cinética, semiótica, etcétera. La ruptura de las tradicionales relaciones entre sintaxis y semántica; la incorporación del espacio gráfico y de la palabra escrita como unos valores estrictamente plásticos o visuales; la serialización de las analogías significativas y una aleatoria sintáctica nueva, que rompía con la gramática estática, acarrearon en suma una proliferación de medios expresivos que, acercándose en mayor o menor grado a un concepto *pictórico* del poema, llevarían al género poético por los nuevos caminos de los metalenguajes, de la semiología.

---

(3) Javier Lentini: *Poesía espacial.* Edit. Lumen. Barcelona, 1973.

La poesía concreta, que transforma la palabra en objeto de un total culto plástico y en contra de la poesía conceptual o simbolista, es la que nos aleja más radical y expresamente de la poesía tradicional. La poesía espacialista, en cambio, aparece como la más cercana a aquélla. Su principal elemento discordante es el espacio dispersador o interruptor de las detonaciones significativas. En cierto modo, la utilización de los «blancos», o espacios no escritos, asimilan una análoga función a la que desempeñaban en la versificación tradicional. Solamente que ahora su función se ha multiplicado sobre el plano gráfico, posibilitando así la potenciación semántica de las palabras aisladas y las asociaciones inconscientes de los significados más dispersos. Pero la función más importante de aquel espacio interruptor es la de propugnar una lectura simultánea y sincrética del poema, convirtiendo la página en una sola, unívoca e indisgregable unidad expresiva. Los espacios vacíos en la poesía adquieren, ya desde Mallarmé, la categoría indiscutible de un recurso estilístico. El mismo Mallarmé nos ilustra sobre este recurso: *La ventaja, si tengo derecho a hablar así, literaria, de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras, y palabras entre sí, parece ya acelerar, ya amortiguar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo hasta, según una visión simultánea de la página; tomada por unidad, como lo es, por otra parte del Verso o línea perfecta* (vid. Prefacio a *Una jugada de dados jamás abolirá el acaso.* Revista *Cosmópolis.* Mayo, 1897).

Al contrario de la poesía concreta, en donde el espacio se diluye en la propia imagen que lo ocupa, en la poesía espacialista aquel espacio es como una especie de vehículo melódico en donde los retiros, las prolongaciones, las fugas del pensamiento y hasta su dibujo, resultan, para quien quisiera leer en alta voz, como una partitura musical; así lo utilizaba Mallarmé *(vid.* Prefacio, *opus cit.)* y así lo emplea ahora esta poesía espacialista de la que nuestro autor, Javier Lentini, es un feliz artífice. La gran distancia que separa a la poesía simbolista de ésta que se llama espacialista radica en que la primera instrumentaba aquel espacio interruptor con el propósito esencial de presentar significados en estado de tránsito, esto es, de enunciarlos desvaneciéndolos después, para entregarlos a la hipótesis, a la desnuda ontología; en tanto que la poesía espacialista instrumenta el espacio como un elemento dispersador, desdiferenciador o antigestáltico, esto es, destructor de la gestalt o imagen diferenciada literaria (vid. S. Lyslnor: *The experimental study of de good Gestalt, a new approach.* Psychological Rev., 49, 1942), con el sólo deseo de llevar al lector a una captación indiferenciada o inconsciente, o sea, no regida por el pen-

samiento fragmentario y racional. Así es como aquella unidad de la página, de la página doble, sin anverso y reverso, como ya propugnaba Mallarmé, aparece en la poesía espacialista, sirviendo a los propósitos de una lectura simultánea, de una captación conjunta y *oceánica,* sin las barreras lógicas que impone la sintaxis. Pensaba Mallarmé que la reunión de los recursos de esta poesía espaciada se venía a realizar bajo el influjo de la música oída en el concierto, hallando en ella muchos elementos que, habiendo pertenecido al mundo de las letras, había que recoger de nuevo *(vid.* Prefacio, *opus. cit.).* Existe en ello una verdad. Tal vez los obradores de aquella poesía simbolista, como ahora los de la poesía espacial, no acertaron en sus definiciones a fijar de alguna forma aquel carácter *polifónico* que, espontáneamente postulaban sus obras y que, de forma meridiana, ha explicado el esteta Anton Ehrenzweig: *toda estructura artística es esencialmente «polifónica»: no sigue en su desarrollo una única línea de pensamiento, sino varias a la vez que se superponen unas a otras* (vid. Anton Ehrenzweig: *El orden oculto del arte.* Edit. Labor. Barcelona, 1973). De ahí que, tanto la creatividad, como la percepción artística requieran una especie de atención difusa, difuminada y contraria a la que ejercemos cuando recurrimos a la lógica para tratar de comprender el mundo. De ahí también que las imágenes «poemagógicas», como llama Ehrenzweig a toda imagen creadora, extraída de las profundas estructuras de la fantasía y de la percepción inconsciente, encuentren en la poesía espacialista su vehículo expresivo, tal vez, más idóneo.

El libro *Poesía espacial,* de Javier Lentini, es una reunión de poemas en los que, sin renunciar radicalmente a la sintaxis, se propugna la aleatoria de significados y los juegos del signo nocional en el espacio:

Rebusqué entre las piedras la respuesta — allí estaba
y consulté los planetas — allí arriba
descendí a lo inconcebible — allí mismo
y arranqué pétalos a todas las flores — allí abajo

Torturé cuantos presos había encerrado — allí al fondo
pagué oráculos propicios — allí mismo
y removí las entrañas — allí lejos
de animales de hombres y de cosas — allí dentro

(poema 34), en donde nuestro autor, como en otros muchos poemas de este libro, nos evidencia una drástica veta de poeta expresionista, parangonable no en lo formal, sino en lo ideológico con aquel lírico inquietante, también doctor en Medicina, Gottfried Benn.

La apertura de posibilidades, en el juego semántico espacial, a la aleatoria del discurso poético (recuérdese que estos poetas experimentales asignan el denominador común de *poesía discursiva* a la que se estructura en el seno de la sintaxis antialeatoria), abunda en sutilezas líricas de muy alto nivel expresivo:

basta para cubrirme	*Si esa caricia* *de esmeralda*	*a una piel gastada*
ilumino mi fondo	*si al mirar* *de reflejos*	*esos ojos sin pupila*
cubro mi cuerpo	*si besando* *de deseo antiguo*	*esa carne ensangrentada*
manosean los míos	*y al escuchar* *el silencio*	*las voces de los pasos*
en mi espuma	*no me otorguéis* *mis algas y mi cielo*	*hundir vuestros sentidos*

(poema 13). Pero quizá sea la vena épica el aspecto más notorio y decisivo en la poesía espacial de Lentini. La crítica de la cultura y la crítica de un mundo decadente, podrido y expoliado, nos evidencian que nuestro poeta cultiva, expresamente, un mensaje *subversivo* de las formas. Su voz tiene la iracundia moral de los profetas, de los que desafían la sociedad porque quieren salvarla.

Aquella aleatoria sintáctica, a que antes aludimos, permitirá al lector una combinatoria de lecturas orientadas ya en sentido horizontal, ya en sentido vertical; en su poema 51, titulado *Siempre Nunca Jamás,* hallamos un ejemplo de ello:

Siempre *habrá* *un luego*	*Nunca* *habrá* *un más tarde*	*Jamás* *habrá* *un mañana*
Cuando el único deseo *sea encontrar el día*	*Cuando el único fin* *sea hallar una en-* *[trada*	*Cuando la única his-* *[toria* *sea la noche ida*
y el sendero *se ensanche hasta el límite* *mostrando que el bosque aún* *[existe*	*y la cueva* *angustie su roca* *con muros de hiedra* *[que abraza*	*y el lago* *enrede su espejo* *celando los huesos* *[de virgen*

En la lectura horizontal, la captación reunida se realiza según ese principio coordinador de las palabras, en orden a sus analogías semánticas. Se agrupan trinitariamente los conceptos adscritos a un mismo orbe de significación o a diversos orbes comparables. Con

ello, la lengua del poeta y la estructura de la obra se rige por el comportamiento nocional *abierto* que postula la poesía espacialista.

Por encima de estas disquisiciones entrañadas en la subversión y en la ruptura de las formas, digamos, discursivas, la poesía de Javier Lentini se distingue por un selecto léxico y una capacidad meditativa que, al socaire de los recursos espaciales, de la prolija técnica de distancia mental, eleva los significados de sus textos a unas resonancias misteriosas de muy elevado timbre lírico y filosófico. Pero la accesis ontológica, la pura desnudez del pensamiento, nos llevan siempre de la mano hacia la sutileza de la precisión, mas nunca a ambigüedades primorosas e inútiles, a secretas retóricas ni a bellezas estériles. Como en el hospital o en la ciudad, Javier Lentini vuelca su conciencia no sólo a aquella crítica de la cultura y de la vida que preocupa su obra, sino al amor también; sobre todo al amor que es una forma del dolor compartido:

Entregaré
por mí
ciudadano
poeta
médico
padre
crítico
compasivo

la vida
la otra vida
de los otros la vida
de los otros el dolor de toda la vida
de la vida de los otros todo el dolor de mi vida
con todo el dolor de los otros
testimonio de mi vida

RAFAEL SOTO VERGES (Illescas, 107. MADRID-11).

LA FENOMENOLOGIA DEL CUERPO *

Tan antigua como la misma existencia de la Filosofía es la de la reflexión filosófica sobre los temas médicos o relacionados con la Medicina, la salud, la enfermedad, la curación y la muerte. Adviér-

* Comentarios al libro de José Alberto Mainetti *Realidad, fenómeno y misterio del cuerpo humano.* Quirón, La Plata (Argentina), 1972, 162 pp.

tese esto, por ejemplo, en los pensadores presocráticos de la escuela pitagórica y, muy especialmente, en Alcemón de Cretona. Y en Aristóteles, Medicina y Filosofía quedan unidas, para casi veinte siglos, como saberes deductivos y apodícticos elaborados a partir de unos principios universales y necesarios *(epistéme)*. La figura del médico-filósofo (en la cultura griega, primero el *sophós* y más tarde el *physiológos;* en la árabe, el *hakim*, etc.) no podía tener un carácter esporádico o fortuito, sino rigurosamente propio: Alcemón, Galeno, Avicena, Arnau, Serveto y tantos y tantos más.

El esplendoroso cambio que significó el nacimiento de la ciencia moderna obligó a replantear el problema de la relación entre Ciencia y Filosofía de modo tan radical, que toda la filosofía moderna no es sino el intento repetido de asimilar el nuevo punto de vista originado por la revolución científica. Tal es el sentido último del *Discurso del Método,* de Descartes; la *Crítica de la Razón pura,* de Kant; la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* de Hegel; el *Discurso del espíritu positivo,* de Comte, o la *Filosofía como ciencia estricta y rigurosa,* de Husserl.

Detengámonos en este último hito: la consideración fenomenológica del problema. En la historia de las relaciones entre Fenomenología y Medicina, dos períodos o etapas pueden y deben ser distinguidos. Está, en primer lugar, la fenomenología existencial «germánica», que desatiende la condición corpórea de la existencia humana. De Waehlens advirtió ya en 1949 que «no se encuentran en Heidegger más de diez líneas relativas al cuerpo» (1), y Jaspers escribe en su *Allgemeine Psychopathologie:* «es anormal que el cuerpo juegue un papel importante en la vida humana. La persona sana vive su cuerpo, pero no piensa en él, no le presta atención» (2).

Ahora bien, la fenomenología existencial «latina» (sobre todo francesa: Marcel, Sartre, Merleau-Ponty; pero también española: Unamuno, Ortega) ha considerado de mucha importancia el estudio del cuerpo y de la condición corpórea de la existencia humana. Y como toda enfermedad es formalmente *corpórea,* esta fenomenología establece unas fecundísimas pautas para un nuevo y riguroso intento de aproximación filosófica a la Medicina, y pone las bases, por ello, para la elaboración de una Antropología médica. Si el anhelo de toda la Filosofía moderna no ha sido otro que dar razón filosófica de los nuevos y revolucionarios puntos de vista de la ciencia moderna, posibilitando el diálogo fecundo entre ambas, hay que decir que la fenomenología existencial latina es quizá el intento filosófico más pro-

(1) Mainetti, *op. cit.,* p. 56.
(2) Mainetti, *op. cit.,* p. 78.

picio y fecundo para una relación entre Filosofía y Medicina. Haberlo visto así es el primer gran acierto de Mainetti.

Las razones de tan buena elección son todo menos accidentales. José Alberto Mainetti pertenece a un grupo de jóvenes argentinos que, bajo el magisterio de Emilio Estiú, tan erudito conocedor como riguroso pensador de temas fenomenológicos (recuérdense sus logradas traducciones del *Nietzsche,* de Jaspers, o la *Introducción a la metafísica,* de Heidegger, así como los importantes «estudios preliminares» que ha puesto a esas y otras ediciones), y también de Eugenio Pucciarelli (quiero destacar aquí, sobre todo, sus traducciones y comentarios a Schelling y Hender y su espléndida labor como director de la colección de libros de filosofía «Vida del Espíritu», donde conviven Schelling y Simmel, Windelband y Husserl, Kierkegaard y Marcel, Scheler y Heidegger), bajo la dirección de estos hombres, digo, un grupo de jóvenes figuras ha sabido asimilar y poner al alcance de todos los hispanohablantes algunos de los más importantes problemas de la actual fenomenología. Pertenecen a este grupo, entre otros, Mario A. Presas, quien, además de haber realizado finos estudios sobre Husserl, Heidegger y Marcel, y estar preparando en la actualidad un volumen sistemático sobre Jaspers, ha tenido el acierto de traducir al español dos importantes libros de Ludwig Landgrebe. *El camino de la fenomenología* y *Fenomenología e historia;* Roberto Maliandi, estudioso de temas de antropología filosófica y autor, entre otros, de un enjundioso estudio sobre la antropología filosófica alemana. *Algunas imágenes del hombre en el pensamiento alemán contemporáneo;* y el propio José A. Mainetti, quien ha sabido, en sendas estancias en París y Madrid, conectar con lo más vivo del pensamiento filosófico y médico de Francia (P. Ricoeur, Canghilem) y de España (Ortega, Zubiri, Laín Entralgo). Fruto de estos contactos y estudios con sus trabajos *Pragma, Pathos y Ethos de la Theoría* (1967), *La filosofía del cuerpo humano en la cirugía actual* (1968), *El médico frente al derecho del hombre sobre su cuerpo* (1969), *Temas actuales de la filosofía médica* (1970), *De la concepción ontológica a la concepción antropológica de la enfermedad y de la muerte* (1970), etc. Ultimamente ha fundado en La Plata el «Instituto de Humanidades Médicas», centro «que cultivará como investigación fundamental la filosofía e historia de la medicina», cuyo órgano periódico de expresión es la revista trimestral *Quirón* y la colección de monografías que inaugura el libro que reseñamos.

El libro de Mainetti se compone de una introducción y tres partes. En la introducción, Mainetti fija el sentido y los propósitos de su investigación. Fundado en la orientación fenomenológico-existencial, in-

tenta elaborar los fundamentos «de una antropología filosófica *stricto sensu*» (3). «Frente a la omisión tradicional del cuerpo por su aparente contingencia en el estatuto metafísico del hombre, el problema fenomenológico-existencial del cuerpo propio introduce radicalmente tres principios fundamentales para la constitución de la actual antropología filosófica. En primer lugar, la superación de la idea sustancialista de la realidad del cuerpo, que domina —*mutatis mutandis*— en el dualismo clásico y particularmente moderno. En segundo lugar, la afirmación de la conciencia corporal como subjetividad auténtica y concreta, y de su *rol* fundamental en la constitución de las estructuras del mundo humano. Y en tercer lugar, la posibilidad de una comprensión ontológica del ser del hombre por su condición encarnada. La filosofía fenomenológico-existencial del cuerpo propio significa, en último análisis, una original y concreta forma de acceso a la dimensión propiamente metafísica de la experiencia humana» (4).

Esos tres rasgos fundamentales forman el nervio de la obra de Mainetti, y la dividen en sus tres partes. La primera, *Las dimensiones antropológicas del dualismo y la «forma corporeitatis»*, es, naturalmente, un estudio histórico, centrado en tres momentos. Primero, el «dualismo de la reflexión o cartesiano» (pensamiento y extensión), con su concepción «objetivista» del cuerpo. Este concepto «objetivista» a cuerpo reconoce, empero, «dos raíces más profundas en la tradición filosófica: un dualismo intrasubjetivo por la acción y la pasión (la concepción *pragmatista* del cuerpo), y un dualismo empírico-trascendental por la sensibilidad y la razón (la concepción *naturalista* del cuerpo)» (5). Segundo momento, pues, el del «dualismo de la experiencia vivida, o dualismo de la acción y de la pasión» (forma y materia), que Mainetti analiza en Aristóteles. Tercero, en fin, el «dualismo axiológico» (espíritu y carne), ancestral maniqueísmo que nuestro autor estudia en Platón.

La segunda parte, *La teoría fenomenológica del cuerpo propio*, intenta dotar de nuevo y más consistente fundamento al problema del cuerpo. «Frente a la concepción *ontologista* del cuerpo en la filosofía tradicional, la fenomenología del cuerpo-propio representa un intento de *incorporar* radicalmente la corporalidad en la conciencia. No hay conciencia separada de las estructuras del cuerpo propio: el origen, el sentido y el significado del *cogito* sólo puede ser comprendido a partir del cuerpo, es decir, de mi existencia como sujeto, como cuerpo y como ser en el mundo» (6).

---

(3) Mainetti, *op. cit.*, pp. 13-14.
(4) Mainetti, *op. cit.*, p. 14.
(5) Mainetti, *op. cit.*, p. 28.
(6) Mainetti, *op. cit.*, p. 53.

Tres variedades en la apercepción del cuerpo propio pueden describirse fenomenológicamente, origen de los tres capítulos de esta parte del libro. En primer lugar, *la apercepción alteregológica* o conciencia intersubjetiva del cuerpo. Por mi cuerpo intersubjetivo yo soy, literalmente, *en el mundo,* realidad o exteriorización mundana, y al mismo tiempo capto la existencia del *otro.* Si hubiera que escoger un filósofo representativo de este primer momento, éste sería —aunque no sin reservas— J. P. Sartre. En segundo lugar, *la apercepción inmanente,* o conciencia intrasubjetiva del cuerpo, que define al sujeto como interioridad o inmanencia. Aquí el filósofo ejemplar no puede ser otro que G. Marcel. Finalmente, *la apercepción intencional* o conciencia transubjetiva del cuerpo, según la cual el cuerpo es constituyente y condición de posibilidad de la experiencia en general. El cuerpo, pues, como primer trascendental, en cuanto constituyente y condición de posibilidad de toda experiencia. Puede representarse esta dimensión del problema corporal en M. Merleau-Ponty.

En la tercera y última parte, *El orden ontológico de la experiencia encarnada,* se realiza el análisis de la existencia humana desde la perspectiva alcanzada en la anterior indagación fenomenológica. Es el paso de la fenomenología del cuerpo a la metafísica del cuerpo, de la fenomenología trascendental a la ontología fenomenológica. Se trata, en última instancia, de elaborar una filosofía de la *encarnación.* «La fenomenología nos ha enseñado a ver en el cuerpo propio la estructura egológica *intersubjetiva, intrasubjetiva* y *trascendental.* La *filosofía de la encarnación* deberá aclarar la raíz ontológica de tal estructura como *mundanidad,* es decir, como eidética de la corporalidad que rescate la no-contingencia formal del cuerpo: comprenderse a sí mismo como ser humano es así sinónimo de comprender la lógica (y ontológica) de la existencia, esto es, la *encarnación,* la aprioridad natal, vital y mortal de la existencia humana. *Nacimiento, vida y muerte no son este caso meros aconteceres ónticos del hombre en cuanto «zoon» o criatura natural, es decir, fenómenos de la vida «stricto sensu», sino el acontecimiento ontológico mismo de la existencia, los «existenciarios»* (7).

Nacimiento, vida y muerte revelan, pues, lo que Mainetti denomina «el orden ontológico de la experiencia encarnada» (8), constituyen la estructura metafísica de la experiencia: categorías de la modalidad de lo real (necesidad, factualidad, posibilidad), dimensiones noéticas del *cogito* (actividad, pasividad, actitud) y determinaciones noemáticas

(7) Mainetti, *op. cit.,* p. 107.
(8) Mainetti, *op. cit.,* p. 108.

del ente (esencia, existencia, trascendencia). De los tres últimos capítulos, uno está dedicado a estudiar *el orden necesario (praxis y esencia):* la instancia natal como experiencia de la familiaridad (preexistencialidad) de lo real (nacimiento y conocimiento), como *cogito* activo (co-agitatio) y *cogitatum* operativo (pragma); el segundo, *el orden contingente (pathos y existencia):* la instancia vital como experiencia de la factualidad (pre(e)sencialidad) de lo real (vida y contemplación), como *cogito* pasivo (afectividad) y *cogitatum* de alteridad (resistencia); y el último, *el orden posible: ethos y trascendencia:* la instancia mortal como experiencia de la relatividad (posibilidad) de lo real, como *cogito* moral (libertad) y como *cogitatum* de autenticidad (valor).

Esta es, en síntesis, la estructura interna del libro de Mainetti. Las tres partes de que consta estudian al cuerpo, ya desde una perspectiva sustancialista, ya fenomenológica, ya existencial. Surgen así los tres momentos del tratamiento del problema del cuerpo, corporeidad, corporalidad y encarnación, justificativos del título del libro: *Realidad, fenómeno y misterio del cuerpo humano.*

El deseo que Mainetti expresaba en las primeras páginas, elaborar una antropología filosófica, ha alcanzado una primera meta con pleno éxito. ¿Querrá decir esto que su libro es una antropología *completa* y *definitiva?* Naturalmente que no. En primer lugar, porque quizá nunca sea posible elaborar una teoría completa y definitiva del hombre. En segundo, porque Mainetti sigue investigando y pensando para descubrir distintos problemas y nuevas perspectivas. Siguiendo el método que tan fecundos resultados le ha dado en este libro, la aproximación histórica, ha comenzado el análisis del problema del cuerpo en la filosofía española contemporánea. En la revista *Asclepio* (1972) ha aparecido su exposición del tema en Ortega. Y yo pienso que en esta línea pronto advertirá la semejanza existente, de insospechada fecundidad, entre los tres momentos de su análisis de la antropología filosófica, realidad, fenómeno y misterio, y los de la antropología de Xavier Zubiri: Ciencia, talidad, trascendentalidad.

Queda, en fin, el tema de la aplicación de estas doctrinas a la antropología médica. Soy de la opinión de que la antropología médica no es otra cosa que la antropología filosófica en tanto en cuanto sirve para resolver problemas de medicina. En este sentido, la antropología filosófica de Mainetti es especialmente apta para trasmutarse en antropología médica. Frente a todo tipo de filosofía romántica e idealista, que ha de acabar concibiendo la enfermedad en términos «morales» (culpa, pecado), «culturales», o «espirituales», una filosofía del cuerpo es un magnífico corrector, y llevará a concebir la enfermedad, según es justo, como un acontecimiento *del cuerpo* (Laín Entralgo). Espera-

mos con impaciencia esta antropología médica que José Alberto Mainetti, como antropólogo y como médico, puede, debe y tiene que escribir.—*DIEGO GRACIA GUILLEN (Instituto «Arnau de Vilanova» de Historia de la Medicina y Antropología Médica. Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

DOS LIBROS DE SERGIO PITOL

SERGIO PITOL: *Del encuentro nupcial.* Tusquets Editor. Barcelona, 1971. *Infierno de todos.* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1971.

La idea de crimen suele evocar la mar, y los marinos.

JEAN GENET

Dos editoriales de Barcelona nos han brindado recientemente la posibilidad de leer a Sergio Pitol, un narrador mejicano que ha venido publicando (en México) a lo largo de la década de los sesenta. Ambos volúmenes son reedición (parcial) de publicaciones anteriores, aunque, como señala la contraportada de Tusquets, «Pitol manipula sus propios textos de un libro a otro, los modifica y enriquece según la evolución de su experiencia vital y literaria. Poco queda, pues, en los ... cuentos ya publicados de su estructura inicial». Otros dos cuentos (uno en cada libro) son más recientes y totalmente inéditos.

La serie más antigua de sus relatos (*Infierno de todos,* salvo *Icaro)* intenta sobre todo apropiarse, a un nivel relativamente elemental, de un pasado que, como el personaje de Clitemnestra (de *En familia),* está más allá del bien y del mal, más allá de toda justificación (que si la hay, es meramente retórica); se constituye en un *in se* y *per se* precisamente por ser infinitamente inalcanzable, por ser pasado. Lo que intenta rescatarse es, en principio, el pequeño mundo de San Rafael, una población que conoció cierto esplendor bajo la economía feudal del Porfiriato y que languidece, desbaratada y casi fantasmal, una vez que los ejércitos de la revolución han cumplido su obra. Los muertos no necesitan justificación: es legítimo invocarlos, porque de seguro no responderán (hasta la muerte de Stalin, narrada por Kruschov, resulta conmovedora). Esa anciana (Amelia Otero) con el pelo dolorosamente teñido como una antorcha rubia despareja, todavía en

sus ojos mantiene otro fuego donde viven milagrosamente, para que el narrador los pueda observar, los rastros de la leyenda que, más allá de partidos y revoluciones, el fuego y la sangre y los cascos tiznaron y machucaron pero no pudieron totalmente borrar. Apresar un mundo desvanecido es entonces la tentativa inmediata, primera de Pitol, recuperar las barcas enterradas, las mujeres sin manos y los caballos sin pescuezo. Pero en una segunda instancia, en cuentos como *Icaro* y los *Del encuentro nupcial*, la empresa se desfonda, se complica y en el texto se vuelve evidente una articulación de planos, una exploración de técnicas que procuren balances más complejos; los hechos del pasado ya no priman, sino que obran como un trasfondo que llena de sombras y agujeros el presente: se establece una superposición de los materiales del pasado, de techos corredizos, trampas, escaleras, dobles fondos; en definitiva, el laberinto tridimensional de la memoria que, como una escenografía de Peter Brook, no es una escritura pegada a la tierra, a un plano único. Son pluridimensionales, cuentos como el que da título a *Del encuentro nupcial* y que nos revela a un Pitol no ya de promesas, sino a su modo intachable, definitivo. No creo que le será posible a Pitol tocar o alterar este relato en particular. *Hacia Varsovia*, *La mano en la nuca* y *En qué lugar ha quedado mi nombre?*, que completan el volumen *Del encuentro nupcial*, participan, como dije, en esa búsqueda de la complejidad. En ellos se pueden distinguir dos planos: presente y pasado; ese pasado (legendario, *mexicano*, mítico), a pesar de que su relación con el presente no es simple, condiciona en definitiva al presente, lo gobierna como una potencia fatal, quizá maligna, quizá benigna.

Sin embargo, en *La mano en la nuca* se puede distinguir un tercer elemento, apenas visto tras la grieta, apenas relampagueante: «... la otra madre, Nuestra-Madre-la-Grande, la de los sueños, la de los vientos locos, aquella de la que sólo sabemos que existe pero que está más allá, siempre más allá» (p. 40). Este elemento podría llamarse, a mi ver, erótico, tan clausurado, tan extrañamente secreto en la narrativa de Pitol. Como una planta que al crecer va mostrando la forma y el color de sus hojas, el elemento erótico, abierto tardíamente, se despliega en *Del encuentro nupcial* y *L'emporte* sobre el plano del pasado («memoria») y el del presente («realidad»). Pero volvamos a los tres cuentos anteriormente mencionados. Dichos cuentos, si bien contienen envidiables trozos de prosa (especialmente *La mano en la nuca)*, no me parecen especialmente logrados en su propósito de balancear el presente y el pasado; es una relación que se establece, a mi juicio, de un modo algo forzoso; hay desarrollos que pa-

recen excesivos y no llegan a obtener propiamente un anticlima que los compense; ciertas atmósferas —como la que rodea a la anciana en *Hacia Varsovia*— parecen construidas de una materia demasiado delgada como para adquirir fuerza convincente, o la importancia que el autor les asigna; creo que *La mano en la nuca* es un gran cuento frustrado, interesantísimo en una cantidad de respectos, especialmente, a mi ver, y considerando el proceso de la narrativa de Pitol, por el planteamiento del triángulo presente-pasado-erotismo, vértice éste inasible, indecible, que está siempre «más allá». El presente es cotidianidad, trabajo y paseos, amenaza soterrada del otoño; el pasado es México, los manes y penates familiares, sus perpetuos misterios, sus perpetuas frustraciones; sólo el erotismo ofrecería, cabalmente, una posibilidad de «desenlace», un descubrimiento y una aceptación, un ingreso, un cambio.

Del encuentro nupcial es, con mucho, el mejor cuento de ambos volúmenes, a la vez el más logrado y el más interesante. Logra manejar y entrelazar, en un balance a mi modo de ver perfecto, cuatro instancias técnicamente diferenciadas. El protagonista, un escritor o «comentarista literario», se refugia durante varios días en una cala de la lluviosa Ibiza, donde, a falta de mejor ocupación y para evadir los comentarios enojosos de los otros turistas sitiados en el hotel por la lluvia, se dedica a revisar los apuntes de dos proyectos de cuento: al principio parece que va a desarrollar una de las historias; luego, y después de vencer ciertas resistencias, se decide por la segunda. Se narra además el viaje a Ibiza, en un «ship of fools» abarrotado de *hippies*, de *jeunesse dorée*. Las cuatro instancias, planos o situaciones de que he hablado, son, pues: *a)* el hotel, especie de gran pecera limitada por la lluvia, donde no se vive, sino que se vegeta; es apenas un refugio; toda sustancia de vida debe buscarse en otra parte; *b)* el barco, «aventura de la vida» que, por razones de edad, lo excluye; cambio de paisajes, en sí maravillosos, pero que corresponde a otra edad: la primera juventud; *c)* una «vida del recuerdo»: el primer proyecto de historia; implica una trayectoria de hombrecillo medroso, dependiente de ancianas que lo lleven de la mano y lo mantengan en calidad de confidente, bebiendo del pasado, de otras vidas, en eterna inmadurez de niño temblón; *d)* la única opción auténtica es la erótica —segunda historia— que, por fin, se abre como una catarata a partir del manantial de una imagen obsesiva —las cicatrices en el pecho de un marino— haciéndose cargo, a través de la única «mengua» de las imágenes o trasposiciones —¿pero ésta es tal vez la condición de la literatura?— de todo el horror de una naturaleza.

Podrá observarse que las dos primeras instancias o planos *a), b)* son *reales*, mientras que los dos últimos, *c), d),* podrían calificarse de imaginarios, oníricos o fantásticos. En el narrador hay una imposibilidad de integrarse a cualquiera de los dos planos reales: el hotel es como una esfera, una burbuja momentánea que protege del agua de afuera, pero no una «morada»; el barco es un vacuo ajetreo que no lo lleva a ninguna parte: comprobar que está confundido en esa empresa del mismo modo que la pasajera alemana madura que descubre entre los jóvenes, le produce una «repugnancia pastosa». Las dos instancias de realidad o de presente no le sirven. La incapacidad de vivir las instancias del presente convierten al protagonista en escritor, lo *sensibilizan* para el sueño: «A todos los demás fatigados, desparramados, tontos, turbios, la historia de su sueño, que para ti fue la clave, pasó inadvertida en medio del vapor alcohólico, fue una de tantas historias perdidas» (p. 41). A través de la conciencia de su marginalidad vital se consolida en el protagonista la visión de un destino de escritor, de soñador. Para él los sueños pueden dar «claves», y por lo tanto se transforman en «historias»; Hannah Arendt muestra cómo, en el caso de Kafka y W. Benjamin, la incapacidad de llegar a términos con sus circunstancias guarda una relación determinante con su carácter de «visionarios» *(Men in dark times.* Cape, London, 1970).

¿Cuáles son, pues, los sueños? En *Del encuentro nupcial* reaparece, aunque desfigurado, el tema típico de Pitol. Tras ese esbozo de historia del hombrecillo de la camisa violeta guiado a través de las calles de Barcelona por dos ancianas en persecución de sus recuerdos se esconden los abuelos, las tías, la familia mexicana cuya leyenda de otras generaciones constituye total o casi totalmente el asunto de sus primeros cuentos *(Infierno de todos);* aún *Viaje a Varsovia* es un viaje al pasado, a mundo de las abuelas. Pero en *Del encuentro nupcial* este tema avanza en sus términos casi originales y luego retrocede, derrotado por el tema erótico. Este es el *tema* propiamente dicho *Del encuentro nupcial,* el sueño que finalmente no resulta desatendido, que se escucha ya sin trabas con persistencia obsesiva y en el cual los otros tres motivos del cuento (hotel, barco, pasado se resumen y se disuelven en el doble sentido de que desaparecen y que encuentran una *solución).* El erotismo, una vez aceptado en toda su profundidad de horror, de «aberración», presenta la única instancia «real», viviente; al lado de él uno advierte que los demás «temas» de la historia no pasan de meros planteamientos, representaciones, figuras, alternativas a desechar, que por distintas razones no le conciernen al protagonista-narrador; *su* sueño, y por lo

tanto su historia, es la de ese marinero de Ufa con dos cicatrices en el pecho y la imagen de flagelación que evoca; el resto de agentes, de trasposiciones que ordenan este sueño puntual en historia son los meros aditamentos necesarios para hacerlo viable; esa historia de trasposiciones es una parábola dentro de la parábola más amplia y complicada del relato total, pero su clave nos es brindada por uno de sus términos, Josefina: «... descubre que lo que no le perdona a Javier es haberla suplantado» (p. 77). Josefina, en su hotel «en forma de barco», esperando una carta de su amante y obsesa por el marinero de Ufa que ha conocido a través del relato de Javier, no es más que el emblema, quintaesencia del narrador-protagonista, de su presente de hotel y de barco y de su proyecto de escribir una historia sobre el marinero. Josefina es un vehículo para el sueño, como a su vez Javier y Jimmy son los vehículos para el sueño de Josefina. Esta serie de trasposiciones ejecuta un movimiento circular, una vuelta de tuerca. A través de los cuatro planos mencionados y el dinamismo insertado en el plano erótico, *Del encuentro nupcial* lleva a cabo, de un modo curioso y genial, la constitución de un «mundo»: a través de la multitud de máscaras que han servido al propósito se advierte, sin embargo, una *necessitas,* una extraña economía.

No me detendré en el comentario de *Icaro,* que cierra el volumen *Infierno de todos,* pero que es un cuento nuevo, que no pertenece a la colección original. Es un capítulo de la novela *El tañido de una flauta,* publicada recientemente en México. Creo que es perfectamente válido como cuento suelto y su interés es equivalente a *Del encuentro nupcial* para el conocimiento del último Pitol.—*ROBERTO ECHEVARREN (40 Holland Park. London W11. ENGLAND).*

EL DOSTOIEVSKI DE EDWARD H. CARR *

Intentar escribir hoy día otro *Don Quijote,* como se empeñaba en hacer Pierre Menard, el personaje de Jorge Luis Borges, resulta falta de conciencia moral y sobra de tiempo físico, pues nadie, si no se trata por lo menos de Unamuno, se va a fijar en semejante producto.

Del mismo modo, añadir un tomo más a la serie napoleónica, incluso superando a Tarlé y otros más, no significa probidad profesio-

* Editorial Laia, Barcelona, 1972, 296 pp.

nal porque ya sobre este personaje se han elaborado estudios que tratan hasta de la composición química del cabello y nada puede ya tener valor inédito.

Pero tratar otra vez la figura de Dostoievski, buscando tus contestaciones y contraargumentos, tus explicaciones y posibles interpretaciones acerca de una obra suya o de un determinado período de su perseguida vida terrenal, eso sí: jamás sería inútil. Porque entre otros tantos, muy pocos, Dostoievski pertenece a aquella categoría de escritores que cada generación descubre por su propia cuenta, encontrando dentro de su obra virtuales puntos de identidad y común aspiración. Y aunque no creo que haya un gran escritor del mundo actual sin haber dicho algo en torno a Dostoievski, nunca falta una opinión más, siempre que sea resultado honrado de una investigación personal.

Confieso todo esto porque a veces vale la pena recordar las cosas sencillas de la vida literaria; tan sencillas que ni les prestamos atención alguna y nos perdemos en el estéril juego de supuestas metafísicas especulativas, complicando inútilmente biografías y obras maestras.

Confieso también que me acerqué con bastante prudencia al libro de Edward H. Carr, sabiendo ya de su existencia, pero sin haberlo leído hasta hoy día: conociendo yo casi un centenar de libros sobre Dostoievski —sea en francés, italiano, rumano, español o ruso— siempre quedé con un poco de amargura en cuanto al personaje real, mitificado, desmitificado y remitificado hasta el punto que jamás sabe uno dónde empieza la leyenda y dónde acaba la realidad. Dostoievski es tan grande como escritor que siempre se pueden rastrear cosas suyas dentro de las novelas contemporáneas y es tan insólito como hombre y modo de existencia que cualquier «descubrimiento» de su biografía puede ser acreditado. Y es así que sin pertenecer yo a la raza que estudia al microscopio el virus de la envidia y la buena intención a ojo libre, siempre tuve que volver a la obra misma de Dostoievski y extraer de allí, a veces de una sola palabra, el retrato físico del que representa aún la cátedra práctica de hacer novelas para el hombre inquieto, recto y justo consigo mismo.

Edward H. Carr no engaña. El tiene esa rara facultad de realizar estudios aplicados (como J. P. Sartre en el caso de Flaubert) y de no avanzar ideas especulativas (como no lo hace el mismo J. Paul Sartre, en el mismo libro), por no tener la ambición de decir la última verdad. Apasionado por la historia rusa, autor de algunos libros sobre ésta, entre los que destacan *Historia de la Rusia soviética, La revolu-*

ción bolchevique, Estudios sobre la revolución y una biografía de *Bakunin,* Edward H. Carr es uno de los muy pocos investigadores no rusos que dominan bien largos períodos de la historia de este país y uno de los que con mayor certeza puede encajar dentro de uno de estos determinados períodos la figura de uno u otro personaje real.

Pero dentro de este libro suyo, el autor tropezando ya con la apreciable papelería crítica sobre la vida y la obra de Dostoievski, no se ha propuesto seguir solamente los momentos más importantes de la vida del escritor, sino quitar, anular y desenmascarar todos los datos pseudocientíficos en cuanto al Dostoievski —hombre y escritor—. Tarea ardua, pues las ciencias psicológicas (a partir de Freud) se han metido en el territorio dostoievskiano como dentro de una propiedad privada y tienen ya buenas trincheras defensivas. Edward H. Carr parece avisado sobre el peligro y selecciona por esto sólo los datos que puedan ayudar a esclarecer sombras en la obra de Dostoievski, es decir, datos que se verifican a través de su obra y aportan una mejor comprensión de ésta. Aprovecha en esto la oportunidad de haber podido utilizar todos los archivos sobre Dostoievski. Y es así que casi todos los títulos de su obra —*Crimen y castigo, El idiota, Los condenados, Humillados y ofendidos* (lanzo aquí una «piedra» para los traductores españoles y los filólogos: esto de *ofendido,* acreditado ya en la biografía dostoievskiana española tiene más bien poco que ver con el sentido de la palabra original, la que quiere decir *hostigado* y más exactamente *oprimido-obiditeli),* hasta la cubre de su obra *Los hermanos Karamazov*— están relacionados con datos de indudable validez referentes a la biografía personal del autor. Además, Edward H. Carr intenta (y a veces consigue) explicarse a sí mismo los momentos de grandes encrucijadas de esta vida, los que han podido dar paso a la elaboración de una o de otra obra literaria, es decir, el cúmulo de elementos psíquicos que han decidido el destino de su trabajo. Se destacan entre éstos los momentos de la vida íntima, los duros años pasados en el lejano Omsk o Semipalatinsk y también los años de madurez creadora (1866-1871). Y se destacan como momentos de «color» sus episodios sentimentales, los viajes a Francia e Italia, etcétera. Sobran tal vez las páginas en que Edward H. Carr aplastado por la presencia casi palpable del siempre inquieto Dostoievski se empeña en hacer él mismo literatura pura (los amoríos de su amante, los celos, etc.). Pero en su totalidad, el libro de Carr resulta más que útil: siendo cuasi un manual superior de «psicología» aplicada, este libro explica, sin dar vueltas y sin complicar lo que parece ser complicado por otros, muchos aspectos del auténtico laboratorio creador dostoievskiano. Y como decía, desenmascara también leyendas: mu-

chos creen aún que Dostoievski se puso a escribir un día un tratado científico sobre la embriaguez y los males del alcohol. Incluso se dice que se adelantó mucho en esto, pero al final le salió nada más que *Crimen y castigo*... Leyendo el libro de Carr, la semilla de este libro, sin ser ajena a dicha leyenda, se completa con una luz más profunda.
DARIE NOVACEANU (Bd-ul 1 Mai 327, BUCAREST, Rumania).

DOS NOTAS SOBRE NARRATIVA

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *Punto de referencia.* Biblioteca Universal Planeta. Barcelona, 1972.

Como ciertos escritos de Céline, para mencionar sólo un antecedente ilustre, quizá el atributo más notorio de *Punto de referencia* consista en su redacción entrecortada y jadeante, en un estilo que se define como resultado de una obstinada búsqueda de la *imperfección.* Su concepción es la de la literatura como forma de la psicoterapia. Su representación de la realidad es fragmentaria y discontinua. Las referencias históricas no están ausentes, pero funcionan como claves accesorias. El protagonista, Luis, inicia una inquisición sórdida y terrible que se disuelve finalmente en una completa incertidumbre. En realidad, más que a revelar un conflicto a los demás, el protagonista se aboca a la tarea de revelarse el verdadero carácter de sus problemas a sí mismo. La novela cobra así la dimensión de un descubrimiento o una anatomía del desengaño, de una frustración individual.

Las claves accesorias antes mencionadas, las referencias históricas y sociales, aluden, como en los *Diálogos del anochecer,* de José María Vaz de Soto, a las visibles incapacidades de un vasto sector de la sociedad española, al desarraigo de los jóvenes, huérfanos de toda certeza en un mundo en el que la inexorabilidad de ciertas situaciones plantea como únicos dilemas la integración o la marginación. Esta integración implica una renuncia a la imaginación, e inversamente, la marginación supone una aventura de desenlace más bien incierto. El carácter destructivo de la situación se manifiesta en la imposibilidad de dar con la forma de establecer alguna suerte de equilibrio entre estas opciones no buscadas, sino impuestas por una realidad hostil.

Pero esta circunscripción temática no basta para definir el rasgo esencial de esta novela torturada. En realidad, este desarraigo del protagonista surge más como una inferencia de la atmósfera del relato que como una constatación del desacuerdo entre sus aspiraciones y la realidad. Los dos factores que confieren su unidad a *Punto de referencia* están dados por una modalidad expresiva y un sugerente ámbito nocturno. El desarrollo de la acción es puramente subjetivo, todo transcurre en la conciencia de un personaje que vanamente trata de dar con el sereno que le abra el portal de un edificio. La progresión no se cumple desde la oscuridad hacia la luz, sino de la oscuridad hacia la conciencia de la inexistencia de una luz. «El caso es que ya debería haber amanecido según mis cálculos», reflexiona el protagonista en la página final, «si me hubiera fijado en un punto de referencia quizá podría distinguir los tejados algo más transparentes». Pero la proyección de sus tinieblas interiores sobre la realidad circundante ha instaurado el ámbito de una noche sin término cuyos laberintos insensiblemente desembocan en la incomunicación y el dolor.

Punto de referencia es la primera novela de José Antonio Gabriel y Galán, abogado y periodista nacido en 1940 en Plasencia y radicado desde hace varios años en Madrid. El mérito esencial de la obra consiste en una visible capacidad de transfiguración simbólica, en su poder para evocar en la conciencia del lector toda una difusa muchedumbre de demonios interiores. A la vez, hay en sus páginas una excesiva proximidad entre la experiencia vital y la creación narrativa, una falta de distanciamiento que lo lleva incidentalmente a recrear de un modo insuficiente los datos de la experiencia. No obstante, *Punto de referencia* cobra en numerosos pasajes la entidad compulsiva de una verdadera fantasmagoría y constituye por cierto una novela que no ha de defraudar al lector.—*J. C. C.*

FELIX DE AZUA: *Las lecciones de Jena.* Barral Editores. Barcelona, 1972.

Pese a su relativa juventud —nació en Barcelona en 1944—, Félix de Azúa es, por motivos que aquí no corresponde analizar, una de las figuras más discutidas en la literatura española actual. Autor de tres libros de poemas, protagonista de una escandalosa y revulsiva antología de José María Castellet, traductor y articulista, Félix de Azúa acaba de publicar ahora *Las lecciones de Jena,* una hermosa novela que viene a añadir una nueva y significativa dimensión a su obra de

creador. Esta novela interesa también porque su publicación viene nuevamente a poner sobre el tapete el clásico problema del prejuicio culturalista o apriorismo antirrealista, reflejado en la anodina tesis —sustentada ciertamente no por Azúa, aunque sí por algunos de sus más ineptos asociados— de que sólo la deliberación antirrealista puede alcanzar una dignidad estética.

Las lecciones de Jena es una novela que ofrece la posibilidad de diversas lecturas, fundamentalmente tres. Por un lado, puede ser considerada como un relato de los preparativos de un grupo armado de la ETA para volar un parque militar en Pamplona. Por otro, como una descripción de la vida universitaria —y no universitaria— en una pequeña capital de provincias. Finalmente, hay una tercera opción a través de la cual se manifiesta el tema del doble, y también de la disgregación de la personalidad. El galimatías reproducido en la contraportada del libro se encarga de informar que esta tercera es presumiblemente la posibilidad escogida por el autor. No importa. Normalmente el autor no suele ser la persona más indicada para emitir juicios a propósito de su propia obra (aunque en esto, como en casi todo, las excepciones constituyan a su modo una nueva regla).

El tratamiento del doble es uno de los *temas* de la novela, pero no su tejido conjuntivo. Su formulación lleva al escritor por momentos a torcer imprevistamente el curso de la novela. La realidad novelística debe sufrir el tratamiento de la camisa de fuerza para ajustarse a los objetivos propuestos por el autor. Curiosamente, estos apriorismos son categorías antirrealistas (en la acepción habitual de la palabra) y surgen de un planteamiento inadecuado o insuficiente de la cuestión. Las dos personalidades de Epifanio tipifican, respectivamente, al *hombre teórico* y al *hombre de acción.* En las páginas finales se insinúa la superación de esta contradicción por medio de una nueva categoría: la *praxis.* Ahora bien, el problema radica en que estas abstractas nociones nunca encarnan en realidades concretas, y que, desde el punto de vista del lector, todas estas divagaciones sobre el hombre teórico, el hombre de acción y el hombre práctico resultan bastante irrelevantes, meras variaciones conceptuales ajenas a la identidad profunda del personaje Epifanio.

Esta deliberación supuestamente trascendente, y en el fondo perfectamente trivial, aparece de manifiesto también en el juego de los hombres, o en el difuso simbolismo dantesco de las páginas que cierran la novela, donde el sendero de Epifanio se identifica con el *camin di nostra vita* del poeta florentino. No conviene, sin embargo, extremar estas objeciones. *Las lecciones de Jena* es por cierto una excelente novela, sólo que su desarrollo no «se centra en los principios de la culpabilidad, como motor que descompone al hombre

occidental en alma y cuerpo», según equívocamente proclama la contraportada ya mencionada.

Las referencias a la culpabilidad y el tema del doble se integran, por el contrario, en un contexto significativo más amplio en el que los aspectos centrales se definen como un análisis de la parálisis de la cultura oficial; una visión de la contradictoria significación del terrorismo, que si, por un lado, propende a la destrucción de un sistema particular, en el fondo no hace sino coadyuvar a su indirecto fortalecimiento; una crítica de la gerontocracia y la sociedad de castas, encarnada en las relaciones entre el protagonista desterrado y su tío, el Consejero del Sello; en suma, una penetrante visión de la arteriosclerosis de una sociedad jerárquica y represiva, inmersa en el círculo cerrado de su propia y mortecina historia.

El elemento esencial de la novela es la ironía, que a veces es también parodia o sátira. Como Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio* o Juan Goytisolo en *Señas de identidad,* Félix de Azúa hace que su protagonista reproduzca paródicamente la entrada en contacto del antropólogo con una sociedad tribal. El objeto de su análisis cobra así la atractiva entidad de lo que un sociólogo podría denominar un *punto antípoda del progreso.* El tratamiento irónico del lenguaje se encarga a la vez de definir las reservas del autor frente a la noción de progreso, equívoca noción que bien puede implicar —aunque no necesariamente— el punto de partida de una nueva alienación.

El entrecruzamiento de las personas narrativas en el curso del relato recalca intencionadamente el automatismo de los personajes. Su futuro está ya dado antes de que su presente se materialice. Pero este recurso a la omnisciencia no significa una recaída en las sedicentes categorías de un realismo vulgar; es, por el contrario, un hábil recurso del cual el novelista se vale para poner de manifiesto los estereotipos de una sociedad y una cultura en las que las ideas parecen simples reflejos y los reflejos se comportan a veces como ideas. Durante el viaje en tren de Epifanio hacia Pamplona, los viajeros «dirigen a veces una mirada huera al paisaje, con la certeza de no encontrar en él nada fuera de lo común. Tampoco el paisaje, convencido de la esterilidad de una lucha desigual, se enfrenta a la férrea disciplina de las vías, de modo que, pasajeros y paisaje cruzan tardías miradas llenas de desprecio y aburrimiento». Esta irónica atribución de una conciencia al paisaje no hace sino denotar una regresión del individuo, integrado ya a un orbe puramente objetal.

El interés primordial de *Las lecciones de Jena* radica, pues, en la innegable belleza de su lenguaje, constantemente sometido a intensas y sorprendentes metamorfosis, y también en su agudo y omni-

comprensivo análisis de una realidad ya vaciada de contenido. A la vez, su deficiencia más visible parecería identificarse con una visión a veces excesivamente «culturalista» de esa misma realidad. Pero esta deliberada búsqueda de un ambicioso simbolismo, que en algún momento amenaza con naufragar en la puerilidad de lo anodinamente esquemático, no alcanza a desdibujar la honda significación de esta novela que basta para convertir a Félix de Azúa en uno de los nombres más interesantes de la nueva narrativa española.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado postal 22019. MADRID).*

DOS JOVENES NOVELAS

La novela española parece rodar un tanto extrañada de sí misma, insegura, precaria, deslumbrada quizá por el repentino fulgor de los sudamericanos, con cierto desasosegante complejo de inferioridad. Pero el gran novelista (como el gran poeta, como el creador de genio) suele estar más allá de las predicciones exultantes o agoreras, al margen de los dados inciertos, confinado —con dolor, siempre con dolor— en su vana tarea. No le inquieta la crítica —rara clarividente— que lo rechaza o lo silencia. Viviendo como nadie su época, de algún modo anticipa el futuro, por encima de la mera circunstancia. En soledad, en fe, en acerado y arduo elaborar, él cumple su obra, exigida desde dentro. De ahí que haya de juzgar por obras concretas más que por modas generacionales. La obra está ahí viva, salvándose o condenándose por su propia mano. Las adscripciones a un estilo o a otro, las lucubraciones más o menos brillantes sobre un contorno en crisis o el feo vicio de catalogar con minuciosa pedantería los colores, son sucedáneos piadosos, pasión para eruditos o pábulo animoso de tertulias mortecinas. Hay que ir a la obra substantiva, pues en ella —si es fiel— latirá el hombre mismo.

Dos novelas ocupan mi fatigada atención. Dos obras novísimas en el tiempo, aunque no en la escritura: lenguaje directo, vivo, con cierto toque sobrio. Andrés Berlanga —autor de *Pólvora mojada* (1)— ha escrito la novela de la violencia universitaria con nervioso pulso periodístico, con garra, con viveza, con inmediatez. Tanto que podría hablarse de novela-reportaje si el binomio no fuese un tanto híbrido y vago. La intención es clara: contar lo que pasa, aunque no con el

(1) Andrés Berlanga: *Pólvora mojada.* Ediciones Destino, Barcelona, 1972, 187 pp.

frío mimetismo del espejo. (El mero inventario —ensayado por ciertos novelistas contemporáneos— ha evidenciado su fracaso y su banalidad.) Modestamente creo que la novela —como obra de arte— exige algo más. El novelista no se limita a «dar» la realidad (por muy dramática que ésta sea), sino que la «interpreta» o la «crea». O si se prefiere otra tesitura: la novela debe estar exigida por una íntima catarsis; debe ser —de algún modo— esa «expiación imperfecta» que Tralk aplicaba —lúcidamente— a la poesía. Vargas Llosa —en su reciente asedio a García Márquez: *Historia de un deicidio*— define la realidad novelística (el acto de escribir una novela) como acto demoníaco, suplantación y desafío deicida (pues el novelista se arroga el divino poder de crear o de destruir a sus personajes); la novela está llena de «demonios» —obsesiones, complejos, resistencias— que van creciendo desmesuradamente hasta hacerse insoportables, hasta exigirle al novelista que los sufre una realidad imaginaria, pero vigorosa, a través del lenguaje. *Pólvora mojada* está en otra línea mucho menos ambiciosa. Su viveza palpable, el dramatismo, la tensión, la vitalidad que advertimos en el texto obedecen de un lado a la intención documental —que exige un lenguaje rápido y desnudo—; de otro, a la misma realidad —dramática— que la sustenta. La violencia está fuera —en la conversación, en cierta actividad febril, en ciertos programas recitados o escritos, en cierto nerviosismo visible—, pero apenas se percibe su pavoroso proceso interior, su tormentoso brío dentro de las conciencias (pensemos en los personajes de Dostoievsky, pensemos en el Raskolnikof de *Crimen y castigo,* ferozmente acosado por el remordimiento). Todo acontece fuera o se proyecta hacia el exterior, se oye, se respira, se ve. Pero no es justo generalizar con exceso. A veces —en el capítulo del «jueves», por ejemplo— el autor subraya las misteriosas relaciones que enlazan a objetos o acontecimientos afines, en un intento (creo que forzado) de trascender el mero acontecer.

Pólvora mojada es el relato de cuatro tensos días de activismo subversivo: la batalla febril de unos cuantos jóvenes (Paco, Pedro Luis, Loren, Güili, Laura) convencidos de que hay que destruir el orden establecido para instaurar un orden nuevo, más justo y más coherente. La ideología queda desdibujada —acaso intencionadamente—, pero existe una idea maestra: devolverle la universidad al pueblo. La violencia se hace omnipresente. La represión. El odio. El miedo. La temeridad osada e ingenua. Güili, es detenido el miércoles. El viernes por la mañana ha de estallar una bomba. Los preparativos son minuciosos. El final es la «pólvora mojada», el fracaso, la detención de los activistas, la misma madrugada del viernes. Un mundo de

violencia clamorosa o tácita se va configurando a lo largo de la narración: las ideologías enfrentadas, las torpezas, las verdades a medias, los malentendidos, la crédula esperanza en un mundo mejor, las tácticas sutiles... Una vida que tiene su lenguaje propio —el lenguaje oficioso, espontáneo, a veces cursi, a veces esperpéntico— magníficamente captado por Berlanga. La narración es sobria, expeditiva, tocada a veces de un recio y eficaz lirismo, con descripciones rápidas y precisas.

Pólvora mojada —pese a su enfoque expresamente limitado a unos días, a un contexto violento, a unos personajes de tendencias precisas— da una visión bastante fidedigna de un ambiente universitario cuajado de contradicciones, de anhelos y de sordas verdades.

La otra novela —*Fin de semana en Etruria* (2)— mereció el premio «Sésamo» 1971. Julio M. de la Rosa demuestra una gran capacidad narrativa. No se limita a contar. Se adentra en la vida pública y secreta de sus personajes, los arropa con las palabras o repentinamente los desnuda, los desasosiega, infundiéndoles un aliento de gallarda desolación, enfrentándoles consigo mismos y con la nada. La narración es suelta, flexible, soberanamente guiada, con frecuentes y felices calas en el detalle, con esa sensibilidad para las pequeñas cosas perecederas que remite al poeta. El hombre está con las cosas, convive con ellas, las asocia a su precario júbilo o a su terca ansiedad, las utiliza y las sosiega, se deja acompañar por ellas, intuye su insondable comunidad, su ciega pertenencia recíproca. Y con las cosas familiares, táctiles, resistentes, olorosas, otras presencias más intemporales: las músicas escuchadas por el hombre y evocadas al hilo del recuerdo. Los perfumes referenciales que remiten a personas o a tiempos secretamente idos. El relato se abre al mar, en el abigarrado ajetreo frívolo de un fin de semana. Todo lo nublará la muerte. Una muerte en la playa. La muerte de José Montalbán a manos de Francisco Blanco. Y de la mano de la muerte, el miedo. O esas pequeñas muertes del hastío, de la infidelidad, de las inútiles reivindicaciones, de las multitudes agolpadas, del deseo sin amor, de los sucios recuerdos, de las traiciones amistosas, de los encuentros fugaces y vanos. Como si la muerte de cualquiera convocase un torbellino de pasiones antiguas y futuras. Pese a todo, cierta jubilosa confusión de vivir se filtra, secuestrando el relato, apartándole a grandes manotazos de esa inicial carnada. (En Andalucía, la fatalidad —tantas veces gritada y condenada en el delirio jondo— se alía

(2) Julio M. de la Rosa: *Fin de semana en Etruria*. Ediciones del Espejo, Madrid, 1972. 132 pp.

misteriosamente con una terca voluntad de sobrevivir, como si en esa tierra se apurase hasta el colmo el doble instinto de la vida y de la muerte.)

Un lenguaje cargado de belleza, cambiante en sus ritmos, bien trabado, preciso, vigoroso y poético, envuelve a la trama de modo substantivo, implicado con ella, dotándola de vida, hasta entregárnosla con auténtica pasión, transfigurada por el lenguaje pero íntimamente reconocible, enjoyada o abyecta. *Fin de semana en Etruria* es —en definitiva— una novela rotunda de acierto, original y digna de mayor atención.—*JOSE MARIA BERMEJO (Avenida del Manzanares, número 20, 1.° A. MADRID-11).*

INDICES DEL TOMO XCIII

NUMERO 277-78 (JULIO-AGOSTO 1973)

Páginas

HOMENAJE

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Páginas

Sección bibliográfica:

Cubierta: *Un toro de PICASSO.*

NUMERO 279 (SEPTIEMBRE 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: SERGIO LOPEZ.

CONVOCATORIA DEL XI PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por undécima vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1973 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1973.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1974, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de veinticinco ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1974, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las bases.

Madrid, mayo 1973

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 189-190 (mayo-agosto 1973)

ESTUDIOS

Manuel García Alvarez: *Instituciones políticas de Irlanda del Norte.*
César Enrique Romero: *Tendencias actuales del constitucionalismo.*
José Luis Cascajo Castro: *Consideraciones sobre el estado de derecho.*
José María Martínez Val: *Europa: Nueva geopolítica y nuevo derecho.*
José Andrés Gallego: *Transformación política y actitud regiosa del gobierno largo de Maura (1907-1909).*
Valentín R. Vázquez de Prada: *Evolución histórico constitucional en la regulación de los derechos fundamentales.*

ESTADO-INGLESIA

Pedro Lombardía: *Iglesia y Estado en la España actual.*

NOTAS

Vidal Abril Castelló: *Jacques Maritain: «Su legado humanista y político».*
Adriano Moreira: *El manifiesto político de «Los Lusiadas».*
José María Nin de Cardona: *Filosofía a la intemperie.*
Juan Canto Rubio: *El arte, expresión de la política. Egipto e Israel.*

SECCION BBIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 127 (mayo-junio 1973)

ESTUDIOS

La urgente revisión de los principios internacionales de 1945, por José María Cordero Torres.
El complejo mundo americano, por Camilo Barcia Trelles.
Hacia un armamento no nuclear de destrucción masiva, por Camille Rougeron.
El plan de desarrollo del río Mekong, por Luis Mariñas Otero.
El comunismo en los países del mundo libre, por Francesco Leoni.
El Pacto de la Mar Océana (PAMO), por Erik-Ignacio Martel.
Checoslovaquia: cinco años después, por Stefan Glejdura.

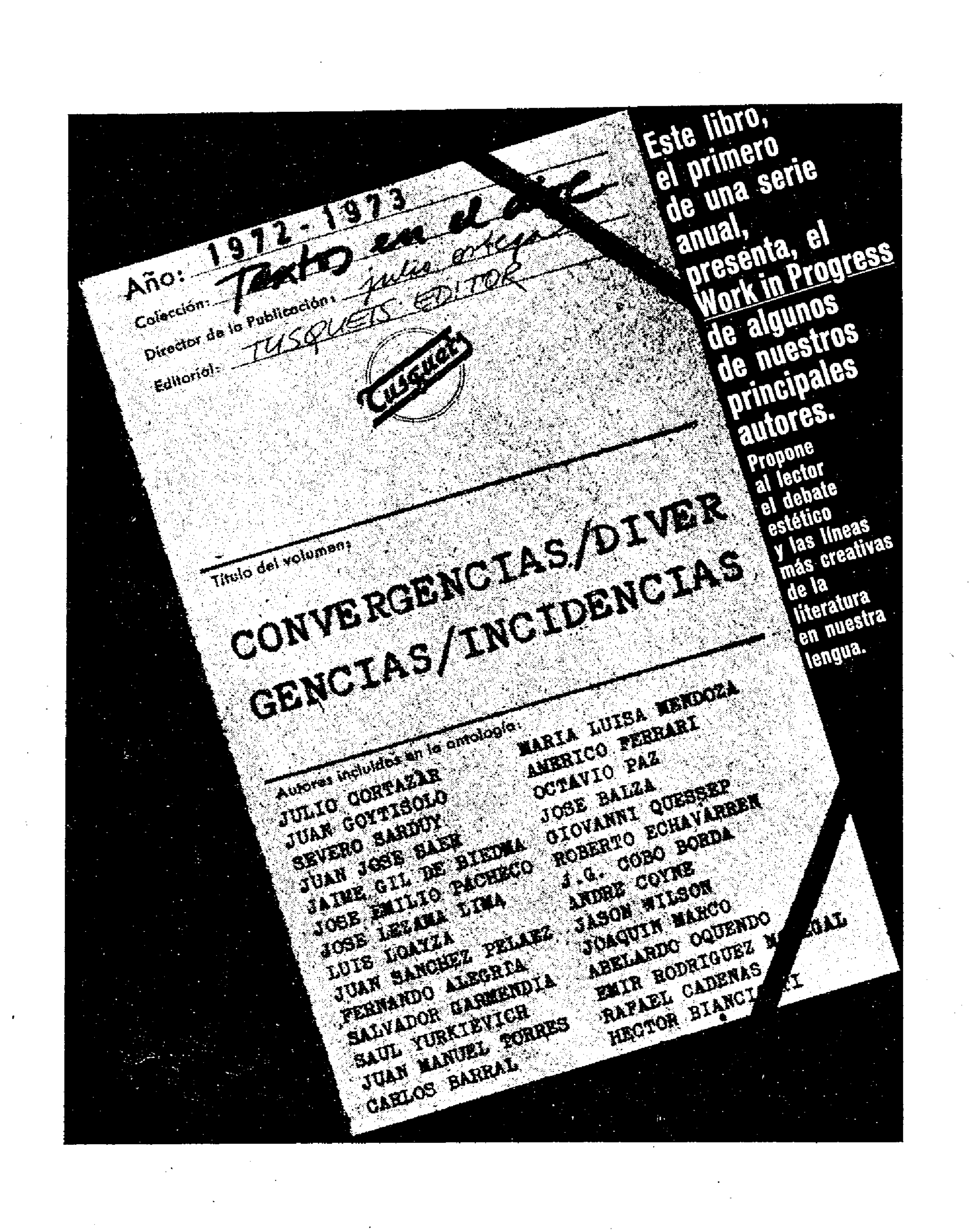
NOTAS

El Irán, encrucijada política mundial, por Rodolfo Gil Benumeya.
La Oficina Española de la Sociedad de Naciones, por G. B. Bledsoe.
Notas sobre la evolución política de Madagascar (III), por Julio Cola Alberich.
Ortodoxos y católicos de rito oriental en América (I), por Angel Santos Hernández, S. J.
La V Conferencia de Cancilleres de la Cuenca del Plata, por José E. Greño Velasco.

Miscelánea ☆ Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Actividades ☆ Documentación internacional.

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 pesetas; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 pesetas; otros países, 656 pesetas; número suelto España, 80 pesetas; número suelto extranjero, 155 pesetas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)


Año: 1972-1973
Colección:
Director de la Publicación:
Editorial: TUSQUETS EDITOR
Tusquets
Título del volumen:
CONVERGENCIAS/DIVERGENCIAS/INCIDENCIAS
Autores incluidos en la antología:
JULIO CORTAZAR
JUAN GOYTISOLO
SEVERO SARDUY
JUAN JOSE SAER
JAIME GIL DE BIEDMA
JOSE EMILIO PACHECO
JOSE LEZAMA LIMA
LUIS LOAYZA
JUAN SANCHEZ PELAEZ
FERNANDO ALEGRIA
SALVADOR GARMENDIA
SAUL YURKIEVICH
JUAN MANUEL TORRES
CARLOS BARRAL
MARIA LUISA MENDOZA
AMERICO FERRARI
OCTAVIO PAZ
JOSE BALZA
GIOVANNI QUESSEP
ROBERTO ECHAVARREN
J.G. COBO BORDA
ANDRE COYNE
JASON WILSON
JOAQUIN MARCO
ABELARDO OQUENDO
EMIR RODRIGUEZ
RAFAEL CADENAS
HECTOR BIANCI
Este libro, el primero de una serie anual, presénta, el Work in Progress de algunos de nuestros principales autores.
Propone al lector el debate estético y las líneas más creativas de la literatura en nuestra lengua.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

Homenaje a Dámaso Alonso

Participan:

AGUILERA, AGUIRRE, ALEIXANDRE, ALVAR, ALVARADO DE RICORD, ALVAR EZQUERRA, ANDRES, ARROM, ASENSIO, BATAILLON, BERMEJO, BERTINI, BLECUA, BOUSOÑO, BOUZA, CABALLERO BONALD, CANALES, CANO, CELAYA, CLAVERIA, CODDOU, CREMER, CHAVARRI, DEBICKI, DEVOTO, DUST, FERRERES, FLYS, DI FRANCO, GARCIA NIETO, GARCIASOL, GARCIA YEBRA, GEZZE, GUEREÑA, GUMBRECHT, JANNER, JIMENEZ MARTOS, LAIN, LAPESA, LOPEZ ESTRADA, DE LUIS, MANRIQUE DE LARA, MARAVALL, MAYA, MORENO BAEZ, MUÑOZ CORTES, PEDROS, PENSADO, PORLAN, QUIÑONES, RAMOS, RECKERT, RIOS RUIZ, RODRIGUEZ PADRON, ROSALES, RUBIO, SANCHEZ-CASTAÑER, DE SANTIAGO, SLETSJE, SOTO, TIJERAS, VILANOVA, VIÑA, VIVANCO, YNDURAIN, ZAMORA VICENTE

PRECIO DEL NUM. 279:
70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO